

Undichte Dichtungen

Texttheater und Theaterlektüren bei Elfriede Jelinek

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
an der Universität zu Köln

vorgelegt von
Stephanie Kratz

Köln, im März 1999

INHALTSVERZEICHNIS

I.	Die "Selbstheit" der Sprache: Lektüren eines Satzes	1
1.	Exorzismen: Künste des Verschwindens und Erscheinens	1
2.	Mit Stummheit geschlagen - Zum Sprechen gebracht	20
3.	Gesichter ohne Ansicht: Das Verschwinden der Bilder	46
4.	Wer bildet? - Writing Cure gegen die Gebilde	60
5.	"Meine lieben Zitate": Der Entzug des Intertextes	83
	Intermezzo: Shakespeares Schwester Oder Eine unmögliche Figuration weiblicher Autorschaft	111
1.	Degeneration (um 1800)	128
2.	Auftritt Frau (um 1900)	138
II.	Die Technologie des Theaters: Lektüren eines Ortes	160
1.	Das Gesetz der Gattung und die Rhetorik der Auflösung	160
2.	An das Burgtheater: Postwurfsendungen	174
3.	Die Ohnmacht der Machtwörter: Regie-Anweisungen	188
4.	Wer spricht? "Einer, egal wer."	202
5.	Zirkeltraining: Wider den symbolischen Körper	221
	Verzeichnis der Siglen	227
	Literaturverzeichnis	228

I. Die "Selbstheit" der Sprache: Lektüren eines Satzes

Doch wir scheinen allzu bereitwillig anzunehmen, daß wir wissen, worüber wir sprechen, wenn wir uns auf etwas, das 'Sprache' genannt wird, beziehen, obschon es wahrscheinlich kein Wort in der Sprache gibt, das so überbestimmt, sich selbst ausweichend, entstellt und entstellend ist wie 'Sprache'. (Paul de Man)

1. Exorzismen: Künste des Verschwindens und Erscheinens

Auch das Verschwinden ist ein Hochleistungssport, sogar der höchste von allen, weil die Leistung bei diesem Bewerb gar nicht mehr gemessen werden kann. (Elfriede Jelinek)

Bei der Lektüre von Texten, die mit der konstitutiven Mehrdeutigkeit von Sprache ihr strategisches Spiel treiben, empfiehlt es sich, mit dem vermeintlich Eindeutigen anzufangen. Beginnen wir mit einer zentralen Stelle aus einem zentralen 'Werk' Elfriede Jelineks; getreu der literaturwissenschaftlichen Spielregel, die lautet: Versuche, die richtige, nämlich bedeutsamste, alle anderen Textpartien dirigierende Schlüsselstelle zu finden, die geeignet scheint, den verschlüsselten Sinn des Gesamttextes zu entschlüsseln, also zwangsläufig auch als eindeutige gelesen zu werden:

..., hören Sie! Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen!¹

Nichts einfacher als diesen Satz aus "Lust" als die "zentrale" Stelle ausfindig zu machen, die zwar nicht synekdochisch für den Sinn des Ganzen einzustehen vermag, aber die Spielregel des Textes auszusprechen scheint, der selbst schon als Zentrum begriffen wird, auf den sich andere Texte der Autorin beziehen lassen. Schließlich versucht niemand geringerer als die Autorität der Erzählinstanz, uns, die Leser, durch einen Anruf, durch das Wort, das auffordert zu hören, auf eben jene Stelle als zumindest herausragende aufmerksam zu machen. Doch läßt sich mit Sicherheit sagen, daß dieses Gebot zu hören lediglich die Funktion erfüllt, die Achtsamkeit auf die folgende Aussage zu lenken, gleichsam ein Achtungs-Schild aufzurichten, um ein eventuelles und immer mögliches Überlesen des nächsten Satzes zu verhindern? Ist es nicht genausogut denkbar, diese Aufforderung buchstäblich als Aufforderung zu lesen (!), besser zu hören statt zu lesen? Wird hier nicht einfach die richtige Lektüre als Technik des Hörens beschworen? Die Interpunktion weist in diese Richtung. Denn das "hören Sie!" steht keineswegs mit dem folgenden Satz in Verbindung, sondern es klebt

¹ Elfriede Jelinek, Lust, Reinbek b. Hamburg 1992, S. 28. Der Text wird im folgenden unter der Sigle L geführt, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

als durch ein Komma getrenntes Anhängsel an dem vorangehenden Satz, der von einem an einer Frau klebenden Kind berichtet:

Das Kind weiß alles. Es ist weiß und hat ein braunes Gesicht von der Sonne. Am Abend wird es dann sattgebadet sein und gebetet und gearbeitet haben. Und sich an die Frau kleben, an ihr weiden, sie in die Brustwarzen beißen zur Strafe, daß vorher der Vater ihre Tunnels und Röhren ausweiten durfte, hören Sie! (L 28)

Hören Sie auf die phonetische Affinität von weiden und weiten, statt den Sinn des Textes entziffern zu wollen - so könnte man den Aufruf komplettieren, der dann aber eben nicht mehr als Anruf zu lesen wäre, auf den die wesentliche Botschaft für den Angerufenen erst noch folgt. Außerdem ist eine Unterscheidung zwischen hierarchisch überlegener, metatextueller Schlüsselstelle und den von ihr dirigierte Textpassagen schon durch die Ordnung des Textes erschwert: Nicht nur, daß die Interpunktion das '..., hören Sie!' zwischen der Funktion des Aufrufs und des Anrufs oszillieren läßt, auch die Platzierung der Aussage im Gefüge der Sätze signalisiert keinerlei Hervorhebung, die gestatten oder gar dazu auffordern würde, insbesondere diesen Satz als Besprechung einer besprochenen Sprache zu lesen. Und die paradoxe Konsequenz dieser Privilegierung wäre schließlich, daß ausgerechnet diese Aussage nicht von der "Sprache selbst" gesprochen würde, sondern von einer Rede-Instanz, die auf den unmöglichen Gestus einer Absetzung von diesem Selbst der Sprache vertraut, und damit gerade *jetzt* - zum Zeitpunkt der Formulierung - eine Andere spräche bzw. sprechen gehen wolle als die Sprache selbst.

Dennoch: Die Heraus-Stellung des Satzes, der die Sprache zur Quelle aller Sätze - nur nicht zur Quelle von sich selbst - erklärt, schließt selbst schon an zahlreiche Kommentare an, die den Signifikant "Sprache" zum privilegierten Signifikat nicht nur von "Lust", sondern von sämtlichen Texten der Autorin erklären. Schließlich ist der Auturname Elfriede Jelinek seit den ersten Veröffentlichungen mit Charakteristika wie Sprachkunst und Spracharbeit belegt worden. Was sich in den Texten vorrangig ereigne, sei Sprache; das wußte schon die Literaturkritik,² bevor die wissenschaftliche Lektüre dieses 'Ereignis' in selten rasanter Geschwindigkeit kanonisierte. Die Unmöglichkeit einer Paraphrase sowohl der erzählerischen Prosa als auch der Theatertexte scheint die Feststellung, daß sich nichts als Sprache ereigne, zu bestätigen. Zur Illustration sei die Wiedergabe des Handlungsgerüsts von "Lust" gewagt: Hermann, Direktor einer Papierfabrik in einem österreichischen Alpentale, meidet aus Angst vor Aids das Bordell und macht seine Gattin zur ehelichen Hure. Gerti, die sich in ihrer Mutterliebe an den gemeinsamen Sohn verausgabt, beginnt eine

² Eine repräsentative Auswahl von Rezensionen findet sich in der Bibliographie der Monographie von Marlies Janz, Elfriede Jelinek, Stuttgart/Weimar 1995.

Affäre mit dem Studenten Michael. Sie wird von ihm und seinen skifahrenden Freunden vergewaltigt. Gerti irrt zwischen Hermann, der sie wieder in Besitz nimmt, und Michael hin und her, bis sie zuletzt den vom Vater mit Schlafmittel abgefüllten Sohn erstickt und in einen Bach wirft. Im Kindlerschen Werklexikon könnte man mit dieser Umschreibung wohl kaum reüssieren. Als lakonisch-ironischer Kommentar zu dieser Art, die Ereignisse der Romanwelt 'in eigenen Worten' nachzuerzählen, drängt sich ein weiterer Satz aus "Lust" auf:

Und die Männer ereignen sich vor ihren Tellern. (L 65)

Eine Formulierung, die die Banalität der textinternen Ereigniskette und ihre Untauglichkeit für interpretative Akte - seien sie hermeneutisch oder strukturalistisch ausgerichtet - nicht deutlicher ausstellen könnte. Doch auch die mit Sinn aufgefüllte Version der Inhaltsangabe, in dem Text gehe es "um männliche Lust in der extremen Variante der alltäglichen häuslichen Vergewaltigung und der kommerziellen Gewalt-Pornographie" bzw. "das eigentliche Thema sei die Macht der Medien und der audiovisuellen Porno-Industrie über das Alltagsverhalten", provoziert nicht so sehr interpretatorischen Widerspruch, sondern Widerspruch gegen Interpretation.³ Wenn Textstellen wie zum Beispiel die folgende als Mediensoziologie gelesen werden, fordert dies nämlich die Vermutung herauf, daß hier irgend jemand den Beruf verfehlt habe:

In saftiger Ruhe schiebt der Mann das Bild seiner Frau in den Schlitz des Betrachters. Schaudernd greifen die Wälder nach dem Haus, in dem die Bilder der Videos, eine bepackte Herde von Zeugungsfähigen, vor den Augenzeugen über den Schirm ziehen. An ihren Fesseln werden die Frauen ins Bild gezerrt, nur ihre tägl. Gewohnheiten sind erbarmungsloser. Der Blick der Frau überwuchert die Ebene der Bilder, die sie jeden Tag mit ihrem Mann zurückzulegen hat, bis sie sich selbst zurückzulegen hat. (L 53)

Daß hier die repräsentative Verfaßtheit des weiblichen Körpers, die Analogisierung von Bild und weiblichem Körper durch Verweis auf das Medium des Video in Szene gesetzt wird, steht außer Frage. Doch die Bilder der Videos repräsentieren nichts und sei es verfälschend, sie *sind* die "bepackte Herde der Zeugungsfähigen." Bilder für die Frau, für Sexualität können nicht isoliert werden von Bildern von der Frau, von Sexualität. Die Repräsentation ist es, die die Bedingungen schafft, wie weibliche (und männliche) Sexualität ins Spiel kommt. Unter der Bedingung eines phallischen Repräsentationssystems kommt es allerdings zu einer speziellen Affinität zwischen Frau und Bild.⁴ Daher "überwuchert" der Blick der Frau die Ebenen der Bilder. Sie

³ Ebd., S.111f.

⁴ Vgl. dazu Kapitel I.4.

kann nicht auf das Bild blicken, da sie selbst das Bild ist, während der Mann die notwendige Distanz erzeugen kann, da er den Mangel, dem beide Geschlechter unbewußt unterworfen sind, auf die Frau projiziert.⁵

Und daß es sich nicht um zwei unterscheidbare und getrennte Ebenen handelt, bei der die eine, die Ebene der Bilder, die andere, die Ebene des menschlichen Alltags, höchstens beeinflussen und verzerren kann, gibt gerade der Satz zu lesen, der diese Ebenen vermeintlich entgegensetzt, nur um die bekannte Syntax einer Medienkritik bzw. einer feministischen Pornographie-Kritik, die auf der Differenz von Repression und Befreiung aufbaut, zu zerstören: "An ihren Fesseln werden die Frauen ins Bild gezerzt, nur ihre tägl. Gewohnheiten sind erbarmungsloser." Erbarmungsloser als die tägl. Gewohnheiten können keine Bilder sein, seien es audiovisuelle oder sprachliche; Sexualität 'gibt' es nicht vor oder außerhalb einer Praxis der Repräsentation und kann dementsprechend auch nicht durch eine Macht der medialen Bilder verzerrt oder inauthentisch werden.

Die Metamorphose des Textes in eine feministische Variante kulturkonservativer Medienkritik beschwört also die Frage herauf, ob der Jelineksche Text überhaupt 'über' etwas spricht, in dem Sinne, daß er 'etwas' zu sagen habe. Ob er nicht in erster Linie auf sich selbst verweist und somit der Satz, daß jetzt die Sprache selbst sprechen gehen wolle, doch die Qualität einer poetologischen Aussage beanspruchen kann. Womit letztlich nichts anderes behauptet wäre, als daß es sich bei dem Text um Literatur handele, wenn man der berühmten Definition Roman Jakobsons folgt, daß die poetische Funktion der Sprache die Mitteilung selbst ins Zentrum des Mitgeteilten rückt und damit einen hohen Grad von Selbstreflexivität aufweist.⁶ Die Konsequenz des Verfahrens, diesen Satz vor bzw. über den Text zu stellen, ist allerdings noch eine andere. Man hätte es mit einer Art Selbstermächtigung zu tun: Der Text erklärt sich selbst zur Literatur. Mit dem Effekt, daß der Satz, der diese Deklaration ausspricht, selbst nicht zu dem gehören würde, was er deklariert.

Daß dem Signifikanten "Sprache" in einer Lektüre- bzw. Schreibpraxis, die selbst aus dem Jelinekschen Text herauszutreten beansprucht und damit mit einer unteilbaren Demarkationslinie zwischen Objekt- und Metasprache rechnet, die Ehre eines privilegierten Signifikats zuteil wird, indem sie den Signifikanten "Sprache" aus dem Text ausschneidet und ihn in einen räumlichen Abstand zu allen anderen Signifikanten stellt, wird also genau durch die Text-Bedingungen ermöglicht, die dieses Herausschneiden zugleich verunmöglichen. Der Signifikat-Effekt von "die

⁵ Zur Theorie des weiblichen Zuschauers vgl. Mary Ann Doane, Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S.66-89.

⁶ Roman Jakobson, Linguistik und Poetik [1960]. In: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt a.M. ³1993, S.83-121.

Sprache selbst" erklärt sich aus den Schwierigkeiten, ein Sujet, ein Objekt, über das gesprochen wird, ein Signifikat der Signifikanten-Kette zu benennen. Doch wenn der Text nichts ist als seine eigene Metasprache, wenn er über nichts anderes Auskunft gibt als über sich selbst, dann ist auch kein abgrenzbares Sprechen über das Sprechen möglich, weder innerhalb des Textes noch im literaturwissenschaftlichen Diskurs. Konfrontiert mit der Aufgabe, einen Artikel 'über' Dekonstruktion zu schreiben, hat David Martyn diese Aporie des Schreibens über Literatur folgendermaßen formuliert: "Die Abgrenzung einer Metasprache ist dann unmöglich, wenn die 'Objektsprache' selbst ihre eigene Metasprache ist."⁷ Wenn das Ereignis 'Jelineksche Literatur' die Sprache selbst, also die Sprachlichkeit von Sprache ist, dann ist es evident, daß man - wann immer man meint, über sie selbst zu sprechen - von allem möglichen spricht, nur nicht von dieser Literatur, da diese - reine Metasprache ohne Objekt vor, außer oder unter ihr - kein Selbst hätte, über welches sie oder wir oder irgendjemand sprechen könnten.

Was ist zu tun in Anbetracht dieser unvermeidbaren Aporie des Lesens? Wie lassen sich Texte lesen, die sich von sich selbst distanzieren und die damit den Gewinn einer Distanz zu ihnen verunmöglichen, der nicht schon in ihnen enthalten wäre? Und die doch gleichzeitig, gerade durch ihre - vorsichtig formuliert - metasprachliche Tendenz, dazu auffordern, eine *Metametasprache* zu (er)finden, von der aus die Texte als Objektsprache besprochen werden könnten. Schwindelerregende Verhältnisse, die laut David Martyn immerhin die Option eröffnen, über das eigene Unvermögen zu sprechen, über Literatur zu sprechen, und damit letztlich auch die unmögliche Notwendigkeit auszustellen, über sie sprechen zu müssen, ohne es zu können.⁸ Und diese unmögliche Notwendigkeit drängt vielleicht gerade angesichts von Texten, die dem Anschein nach völlig von sich selbst in Anspruch genommen sind.

An der Lektüre des Satzes, daß die Sprache selbst jetzt sprechen gehen wolle, läßt sich also exemplarisch die Aporie nachzeichnen, in die das Lesen Jelinekscher Texte zwangsläufig verwickelt ist und die es auszuhalten gilt. Das Problem besteht nicht so sehr in dem hinreichend anerkannten und etwas vorschnell für möglich erklärten Verzicht auf eine referentielle Lektüre, für die die sprachlichen Zeichen als

⁷ David Martyn, Dekonstruktion. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek b. Hamburg 1992, S.664-677, hier S.667.

⁸ Ebd., S. 668. Den anderen, nicht weniger unmöglichen Weg, mit der Erkenntnis umzugehen, daß es keine Literaturwissenschaft gibt, sondern allenfalls einen akademischen Diskurs, der sich mit Literatur beschäftigt, wählt eine Dissertation, die sich ausschließlich mit "Lust" beschäftigt. Die mangelnde Objektivität des Diskurses über die Jelineksche Sprache beklagend, sucht die Autorin durch Anleihen bei der Linguistik - genauer mittels linguistischer Stilistik - diesen 'Mangel' zu kompensieren. Das tautologische Ergebnis dieser 'wissenschaftlichen' Lektüre ist die Feststellung, daß es sich bei "Lust" um Literatur handele, da der Text einen hohen Poetizitätswert aufweise. Und *jetzt?* (Jutta Schlich, Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks "Lust", Tübingen 1994).

Stellvertreter einer abwesenden Welt fungieren.⁹ Daß die Zeichen in den Texten nicht auf eine - sei es auch fiktionale - Wirklichkeit verweisen, ist ein Gemeinplatz der literaturwissenschaftlichen Jelinek-Lektüren, die sich der Semiologie als Wissenschaft vom Prozeß der Signifikation zugewandt haben. Aufgefordert durch die Autorin selbst, die lange Zeit die professionelle Lektüre-Arbeit gleichsam als Retterin vor der Fehllektüre des Feuilletons anrief, rettete jene sich in die vermeintliche Evidenz der Nicht-Referentialität und suchte zu ermitteln, wie und nicht was die Zeichen bedeuten. Die Zeichen würden eben in diesem Fall nicht die wesentliche und einzige Funktion des Zeichens erfüllen, irgend etwas während seiner Abwesenheit zu repräsentieren. Sie wären nicht länger das Sekundäre, sondern würden den Rang des Primären einnehmen - so die Belehrung in Sachen 'postrealistischer' Literatur an die Adresse der Kritik. In einer Arbeit über die erzählende Prosa Jelineks, die sich an der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins orientiert, heißt es zum Beispiel:

Nicht der vergleichende Blick aus der gesellschaftlichen Realität ergibt den Maßstab für die ästhetische Leistung des Textes. Sondern der Text konstituiert seinerseits eine Sprach-Realität, die sich an keiner anderen als ihrer eigenen Struktur messen läßt. Ihren Bezug bildet keine außersprachliche Komplexität oder Widersprüchlichkeit, sondern der in sich geschlossene Zusammenhang eines poetischen Sprachspiels.¹⁰

Doch das Problem, das sich aus der Privilegierung des Zeichens "Sprache" ergeben hat, reicht tiefer. Es geht nicht nur um die getilgte Korrespondenz von Zeichen und Referent bzw. um den Entzug des Referenten, der die Folge der Selbstermächtigung des sprachlichen Zeichens wäre, lediglich (über) sich selbst zu sprechen und nicht über eine den Zeichen vorgängige Welt. Jede semiologische Lektüre basiert auf der Unterscheidbarkeit von Referenz und Bedeutung. Doch wenn das Signifikat der Texte die Kette der Signifikanten bzw. die Zerstörung von Signifikat-Effekten durch eine ungewöhnliche Verkettung von Signifikanten ist, dann wird der Gegensatz von Signifikant und Signifikat selbst zutiefst problematisch und damit auch die Grundvoraussetzung, die eine semiologische von einer referentiellen Lektüre trennbar macht.

Wenn es schon kein definitives Kriterium gibt, die semantische Orientierung des Satzes zu bestimmen, zu ermitteln, ob er die 'Wahrheit' über den Text sagt oder selbst eine strategische Fiktion im Text darstellt: Ist wenigstens das, was er behauptet, ist der

⁹ "Referentialität ist eine Funktion und nicht einfach eine kontingente Möglichkeit der Sprache, die von uns vernachlässigt werden könnte, denn die Möglichkeit der Sprache selber hängt von der imperativen Forderung ab, sich an ihrem referentiellen Projekt zu beteiligen." (Werner Hamacher, *Lectio. De Mans Imperativ*. In: ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a.M. 1998, S.151-194, hier S.183).

¹⁰ Uda Schestag, *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*, Bielefeld 1997, S.106.

'Satz selbst' eindeutig zu verstehen? Und führt der Text aus, was dieser Satz im Text zu versprechen scheint, zumindest als neuen Versuch ankündigt? Im folgenden sollen die Texte auf die Aussage, daß die Sprache selbst jetzt sprechen gehen wolle, befragt werden; auf die Aussage, die selbst schon Antwort auf eine implizite Frage zu geben beabsichtigt. Und folgt man der dekonstruktiven Lektüre von Lektüre-Voraussetzungen, ist diese nicht eine Frage unter vielen, sondern die Frage schlechthin, von der sich verstehendes Lesen - und damit jedes Lesen - leiten lassen muß: "Wer spricht?".

Eine Antwort zu finden auf die Frage nach der Quelle einer Äußerung, nach dem Autor, der sie verantwortet, ist die entscheidende Voraussetzung für die Lesbarkeit und damit Verstehbarkeit der Äußerung. Jede Lektüre steht unter dem Imperativ, nach einer Antwort auf die Frage nach dem 'Wer spricht?' zu suchen. Wir scheinen es daher mit einem ausgesprochen 'höflichen' Text zu tun zu haben, der uns noch seinen eigenen Ausgangspunkt explizit mitteilt und damit seine eigene Lesbarkeit zu sichern scheint. Wobei diese 'Höflichkeit', als Befragter eine Antwort zu geben, gleichzeitig entsichert, was sie sicherstellen möchte, da keineswegs sicher ist, wer nun diese Antwort spricht, wer 'jetzt' eine Aussage über den Willen der Sprache selbst trifft. Ausgerechnet die Antwort auf die Frage der Lesbarkeit bleibt unlesbar.

Wenn sich auch eine Zuschreibung an die Instanz der Rede letztlich als unmöglich erweist: Der Satz suggeriert mit seiner zeitlichen Differenzierung, daß vor dem 'Jetzt' ein Anderer/eine Andere sprechen gehen wollte als die Sprache selbst und daß mit diesem/dieser Anderen gerechnet werden muß, daß diese widerrechtliche Aneignung durch diese Anderen immer möglich ist. Damit behauptet er implizit auch, daß die Sprache ständig Gefahr läuft, einer gewissen Verunreinigung, einer Art von Kontamination ausgesetzt zu sein. Und daß damit jetzt dank des Willens der Sprache selbst Schluß sei. Zumindest ist das Ende dieser 'Verunreinigung' von der Sprache selbst gewollt. Der Vorgang, der es vermag, die Selbstheit der Sprache zu gefährden, wäre also die Inbesitznahme von Sprache, die diese fälschlicherweise als gegebene Struktur annimmt und zu einem verfügbaren Instrument für autonome, sprach-unabhängige Subjekte erklärt. Daß die Sprache von Subjekten nicht besessen wird, daß die Vorstellung von souveränen Sprach-Nutzern ein gewichtiges, d.h. äußerst effektives (männliches) Phantasma ist,¹¹ gehört wohl zu den wesentlichen Einsichten eines nach-auflärerischen Denkens. Insofern könnte der Jelineksche Satz, der die Aufkündigung dieser Besitzverhältnisse verkündet, auch schlicht ein Zitat sein: zum Beispiel ein verändertes Zitat der Heideggerschen Sentenz "Die Sprache spricht", das die Struktur der Intentionalität wieder ins Spiel bringt. Nicht der Wille, die Intention

¹¹ Auf die Frage nach der Relation von Geschlechterdifferenz und Autorschaft bzw. nach der spezifischen Funktionalisierung dieser Relation bei Jelinek wird in Kapitel I.4 näher einzugehen sein.

eines Subjekts soll sich im Text mittels Sprache ausdrücken, auf die Sprache wird die einzige irreduzible Intention der Selbst-Konstituierung des Textes verschoben: Die Sprache fordert bzw. verspricht sich selbst.

Wenn aber das Versprochene und die, die verspricht, zusammenfallen, dann kann dieses Versprechen niemals erfüllt werden - wie Paul de Man in seiner ironischen Verbindung des Heideggerschen Satzes mit dem Vokabular Freuds zu bedenken gibt: "Die Sprache verspricht (sich)."¹² Wenn die Sprache selbst aber nur als Versprochene 'existiert' und sie damit den Index ihrer eigenen Unmöglichkeit mit sich führt, dann ist - so irrig auch die Annahme, Subjekte besäßen Sprache - die Behauptung, Subjekte würden von der Sprache besessen, nicht angemessener. Daß der umgekehrte Satz vom Menschen als Eigentum der Sprache, wie ihn Heidegger in seinem "Brief über den Humanismus" formuliert,¹³ keineswegs geeigneter ist, das Verhältnis von Subjekt und Sprache auszusagen, ist die Einsicht einer an den Ambivalenzen der Rhetorik geschulten Textkritik:

But we do not 'possess' language in the same way that we can be said to possess natural properties. It would be just as proper or improper to say that 'we' are a property of language as the reverse. The possibility of this reversal is equivalent to the statement that all discourse has to be referential but can never signify its actual referent.¹⁴

Denn der Akt, der die Selbstheit der Sprache 'verfälscht' und gegen den der Jelineksche Text anzukämpfen beabsichtigt, ist selbst noch ein sprachlicher und damit nicht hintergebar: Die Sprache verleiht sich selbst, sie selbst fingiert ihre eigene Instrumentalisierbarkeit. Noch die Illusion, daß Sprache von Subjekten, die der Sprache vorgängig wären, gebraucht wird, ist ein Effekt von Sprache. Bekämpft sich mit der Rücknahme der Sprachverleihung also die Sprache selbst? Die traditionelle Rhetorik kennt diese Figur der Sprachvergabe unter dem Namen Prosopopoiia, und die dekonstruktive Literaturkritik hat dieser in Vergessenheit geratenen Trope als Figur der Figuration, als "zentrale Trope der dichterischen Rede" neue Aufmerksamkeit gewidmet.¹⁵ Sie ist jene rhetorische Figur, die Toten und Abwesenden, Dingen und

¹² Diese in deutscher Sprache geschriebene Formulierung findet sich in einem Text über Rousseaus "Contrat social" in der amerikanischen Ausgabe der *Allegories of Reading*, Yale University Press 1979, S. 277.

¹³ "Diese Nähe [als die Wahrheit des Seins S.K.] west als die Sprache selbst. [...] Der Mensch aber ist nicht nur ein Lebewesen, das neben anderer Fähigkeit auch die Sprache besitzt. Vielmehr ist die Sprache das Haus des Seins, darin wohnend der Mensch ek-sistiert, indem er der Wahrheit des Seins, sie hütend, gehört." (Martin Heidegger, *Über den Humanismus*, Frankfurt a.M. 1947, S.21f.)

¹⁴ Paul de Man, *Self (Pygmalion)*. In: ders., *Allegories of Reading*, S.160.

¹⁵ Siehe folgende Schriften Paul de Mans: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg.v. Christoph Menke, Frankfurt a.M. 1993, S.131-146; *Shelleys Entstellung*. In: ebd., S.147-182; *Hypogramm und Inschrift*. In: Anselm Haverkamp (Hg.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a.M. 1998, S.375-413, hier S. 408.

Abstrakta im Text eine Stimme gibt und diese damit gleichzeitig an-sichtig macht. Audiovisuelle Halluzinationen von 'sprechenden Gesichtern' sind die Folge dieser rhetorischen Operation, die sich selbst - also ihre eigene Performanz - zu vergessen sucht. Denn die Prosopopoiia ist die rhetorische Figur, die das Subjekt der Rede erst erstellt, das nachträglich immer schon gegeben zu sein scheint. Die Arbitrarität und damit die Inkonsistenz der sprechenden Gesichter wird verstellt, indem sie vor den Text gestellt werden. Daraus resultieren die halluzinatorischen Effekte der Sprache. Bettine Menke hat im Anschluß an Paul de Mans Akzentuierung diese illusorischen Effekte als Rhetorik der Ent-Rhetorisierung charakterisiert:

Die Prosopopoiia ist die Figur, die ihre Figurativität verstellt und damit auch, daß Gesicht und Figur ('nur') durch einen Akt des Verleihens gegeben sind, und zwar in der *Prosopopoiia* des Gesichts, in der eine grammatische Funktion rhetorisch wird und eine Figur anthropomorph. Unter der 'Metapher' der Stimme werden 'Personen' konstituiert, deren Figurativität - halluzinatorisch - vergessen wird.¹⁶

Obwohl also die Prosopopoiia ein Faktum der Sprache ist, tendiert die "Sprache selbst" in dieser rhetorischen Operation dazu, sich zu verstecken, sich vergessen zu machen, indem sie das von ihr zuallererst Produzierte als vorgängig erscheinen läßt.¹⁷ Die 'Enteignung' der Sprache durch eine Instanz der Rede geschieht *in* der Sprache, ist das, was "Sprache selbst" geschehen macht. Folglich ist auch die Ankündigung, daß die Sprache selbst jetzt sprechen gehen wolle, letztlich eine Kampfansage an das Selbst der Sprache als Macht der willkürlichen Setzung, die ihr Gesetzt-Sein zugleich verhehlen kann. Mit anderen Worten: Wenn die Sprache selbst sprechen gehen will, dann 'will' sie nicht zuletzt ihr eigenes 'Selbst' suspendieren. Wenn die Instanzen der Rede zum Verschwinden und Verstummen gebracht werden, dann verschwindet und verstummt mit ihnen die Sprache selbst.

Doch in der Akzentuierung de Mans meint das rhetorische Verfahren der 'Prosopopoein' zwar "to 'give' a face", es 'sagt' aber zugleich, daß ein solches sprechendes Gesicht ursprünglich fehlt bzw. nie vor/jenseits von Sprache existierte. Insofern ist sie nicht nur eine Figur der Verstellung, sondern auch die Figur einer Enthüllung. Als Katachrese enthüllt sie die Arbitrarität der Ein-Setzung bzw. Gesichts-Zuweisung, die Stummheit als Voraussetzung jeden Sprechens und damit die Ungewißheit des Bedeutens. "Giving a face" ist gleichzeitig - so Paul de Man - "defacement". Das

¹⁶ Bettine Menke, Prosopopoiia. Die Stimme des Textes - die Figur des 'sprechenden Gesichts'. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1997 (=DFG-Symposion 1995), S.226-251, hier S.234.

¹⁷ So auch J. Hillis Miller, der den Pygmalion-Mythos aus Ovids Metamorphosen als Erzählung liest über "the terrible performative power that figures of speech may have. Tropes tend to materialize in the real world." (Pygmalion's Prosopopoeia. In: ders., Versions of Pygmalion, Cambridge/London 1990, S.1-12, hier S.11.

impliziert eine nicht auflösbare Spannung von Figuration und Defiguration. Dabei hat diese Aporie in der Figur des sprechenden Gesichts nur bedingt mit der traditionellen sprachkritischen Einsicht zu tun, daß die Sprache fehlgehe, weil sie nicht die Sache selbst sei. Die Figur ist stumm bzw. gesichtslos nicht, weil sie gemessen an der Welt bzw. Wirklichkeit 'bloß' Figur ist, sie ist stumm und gesichtslos, weil sie in der ihr eigenen Illusion einer Möglichkeit von Repräsentation verwiesen ist an einen arbiträren Akt der Setzung, also an ein die Möglichkeit von Repräsentation und Bedeutung gerade aus-schließendes Moment:

Wie kann ein Akt des Setzens, der mit nichts in Beziehung steht, was vorher oder nachher kommt, in eine narrative Sequenz eingeschrieben sein? [...] Dies kann nur der Fall sein, weil wir unsererseits der sinnlosen Macht der setzenden Sprache die Autorität von Sinn und Bedeutung beilegen. Aber das ist völlig inkonsistent: Sprache setzt und Sprache bedeutet (da sie etwas zusammenfügt), aber Sprache kann nicht Bedeutung setzen; sie kann Bedeutung nur in ihrer bekräftigten Falschheit wiederholen (oder reflektieren).¹⁸

Kann also die Sprache gegen ihre eigenen Effekte, gegen sich selbst vorgehen, indem sie ihre performative Macht markiert und die inkonsistente Beilegung von Bedeutung reflektiert? Ist die Verweigerung einer Verleihung von Sprache an sprechende Mündler, wie sie der Jelineksche Satz ankündigt, ein Sprechen über die ursprüngliche Un-Gestalt, das Nicht-Gesicht und die Stummheit? Wenn die Sprache spricht, ist dann die Möglichkeit der Halluzination von Stimmen und Gesichtern suspendiert? Oder um einen anderen zeitlichen Akzent zu setzen: Wenn der Wille der Sprache, sprechen zu gehen, sich *jetzt* bemerkbar macht, will und muß sie zunächst diese Halluzinationen zum Verschwinden bringen? Die sich selbst wollende Sprache hat ein Gefecht mit sich selbst zu führen, ankommen wird sie dementsprechend nie. Im folgenden sollen einige Facetten dieses irreduziblen Wechselspiels bzw. dieser unauflösbaren Spannung von Figuration und Defiguration in den Jelinekschen Texten gelesen werden. Es gilt, die generative Funktion einer Sprache der Negativität und Defiguration herauszustellen:

Wenn literarische Texte sich thematisch wie in ihrer rhetorischen Struktur als Formen der Desillusionierung, der Enthüllung, der Kritik und Selbstkritik entfalten, dann deshalb, weil sie in ihnen sich selbst und ihren Lesern eine größere Sicherheit versprechen können als in affirmativen Feststellungen und Versicherungen: nämlich die Sicherheit der Unverlässlichkeit der Welt und aller Aussagen, die über sie gemacht werden können.¹⁹

¹⁸ Paul de Man, Shelleys Entstellung, S.171f.

¹⁹ Werner Hamacher, Lectio. De Mans Imperativ, S.165f.

Heuristisch lassen sich zwei Versionen des Stimme-Verleihens unterscheiden. Einerseits die, die sich *im* Text vollzieht als Sprechen-Machen und Gesicht-Geben des 'Besprochenen', andererseits die dabei erzeugte Stimme als Gesicht *des* Textes. Während diese die Figur für die Autorität über den Text darstellt, handelt es sich bei jener um den Auftritt der *Fictio personae* als rhetorischem Effekt. Deren Verhaltensweisen, Konflikte, Gefühle und nicht zuletzt deren Sprache werden gemeinhin der Auslegung unterzogen, um dem Wunsch nach Verstehen, nach dem Signifikat des Textes Material zu liefern. Charakterisierungen fiktionaler Figuren gehören bis heute zum Standardrepertoire literaturwissenschaftlicher Aufsatzkultur und sind immer noch eine der beliebtesten Aufgabenstellungen in der Institution Schule, die als Anstalt des Lektüre-Trainings in "Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft", einem der frühen Texte Jelineks, eine gewisse Rolle spielen darf.²⁰ Gesteuert wird dieses Lesen von einer Annahme, die sich in literaturwissenschaftlicher Grundkurs-Version folgendermaßen formuliert findet: "In Erzählungen und Dramen lernen wir vor allem interessante Menschen kennen."²¹ Interessant ist diese Behauptung nicht, weil sie von fiktionalen Figuren redet, als ob es sie wirklich gäbe, weil hier die Wissenschaftsprosa ebenso fiktional schreibt wie ihre sprachlichen Gegenstände. Daß Textinterpretation nur möglich ist, nicht obwohl, sondern weil "der Interpret ebenso fiktional reden und schreiben kann wie sein Text", ist eine nicht hintergehbare Einsicht einer an der Ubiquität der Rhetorik geschulten Textkritik.²² Interessant ist die Aussage vielmehr, weil sie implizit ein Qualitätsurteil

²⁰ Elfriede Jelinek, Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft, Reinbek b. Hamburg 1972. Der Text wird im folgenden unter der Sigle M zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Mit den fettgedruckten Zwischenüberschriften "erzählung", "nacherzählung" und "wirklichkeit" und diversen Variationen dieser Terme bietet der Text gemäß seiner Genrebezeichnung eine Einübung in Lektüretechniken, die zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu differenzieren gelernt haben. Die auktoriale Erzählerfigur figuriert als didaktische Instanz, die ihre Leser-Schüler begrüßt: "hallo liebe buben und mädels! spielt diese kleine scene nach! überlegt euch vorher genau WER WAS sein möchte. nachher ist es dann zu spät dazu. lest euch den text aufmerksam durch. verteilt die rollen. wer hat sich das meiste gemerkt? was fällt euch dabei auf? natürlich könnt ihr auch eigene Sätze erfinden oder ihr macht es einfach so wie in der wirklichkeit. das ist sogar ganz besonders lustig. wenn ihr so tut wie in wirklichkeit so nennt man das wahrheit wenn ihr was erfindet so nennt man das lügen. wie nennt man also diesen text? richtig: gelogen. ihr könnt es ja schon sehr gut." (M 20) Drängt sich die Frage auf, welcher Wahrheitsgehalt einem "wie in der Wirklichkeit gemachtem" Nachspiel einer gelogenen Nacherzählung zukommt. Diese Ironisierung der Lektüre-Institution Schule bringt mit der Opposition wirkliche/erfundene Sätze die Paradoxie der den Diskurs über Literatur strukturierenden Unterscheidungen von Wirklichkeit/Erfindung, Ernst/Unernst, Wahrheit/Lüge ans Licht. Vgl. dazu auch Fußnote 30.

²¹ Jörn Stückrath, Figur und Handlung. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hgg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek b. Hamburg 1992, S.40-54, hier S.40.

²² Vgl. hierzu die Analyse von Erhart Schüttelpelz, Objekt- und Metasprache. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.), Literaturwissenschaft, München 1995, S.179-216, hier S. 208. "...überall dort, wo Figuren, Fiktionen, Interpretationsvorgaben (und zumal figurale Interpretationsvorgaben) re-interpretiert werden, werden neue Figuren, Fiktionen, (figurale) Interpretationen gebildet, ob es sich bei diesen Figuren, Fiktionen und Interpretationsvorgaben um Literatur handelt oder nicht." (S.214)

aufstellt, das die gelungene Verschleierung der rhetorischen Verfaßtheit der Figuren als Bewertungskriterium einsetzt: Die *Fictio personae* sind desto interessanter, je mehr ihre sprachliche Setzung vergessen werden kann, je stärker die Realitätseffekte sind, mit denen sie nachträglich 'vor' den Text gestellt werden.

Nun ist es um das 'Interessantsein' der Kleinfamilie Hermann, Gerti und Sohn aus "Lust" nicht besser bestellt als um die oben ausgeführte Handlungskonstruktion des Textes. Daß keine 'Gesichter' als Figuren sprechenden Bewußtseins zu ermitteln sind - auch diese Feststellung ist ein Topos der Jelinek-Lektüren, ohne daß sich diese als Lektüren immer strikt dem nachträglichen Zuschreiben von Bewußtsein enthalten könnten. Wenn man die implizite Wertung der zitierten Aussage mitmachen würde, die das Paradigma des "gelungenen Charakters" als Wertkriterium fortschreibt, stünde es um die literarische Qualität nicht nur von "Lust" alles andere als günstig. Buchstabenketten als sinnliche Daten zu halluzinieren, gedruckte Worte als 'Menschen aus Fleisch und Blut' zu imaginieren, wird als Lektüremodell Jelinekscher Texte (un)vollständig suspendiert, wenn der Autor-Figur als Menschenbildner die Fähigkeit zur Verfestigung seines Materials fehlt. In "Die Kinder der Toten"- also in dem Text, der selbst das Gebirge als das Modell des Gestalteten und Verfestigten dem Wasser als Element der Entstaltung zum Opfer fallen läßt - heißt es in einem Passus der Selbstlektüre: "...mmhm, Menschengesicht, versuch doch zu bleiben! Oh je, es zerrinnt! Manche Züge sind leider schon fort,..."²³ Den Prometheus-Mythos als Modell prosopographischer Autorschaft zitierend, wird die merkwürdige Gesichtslosigkeit der *Fictio personae* an anderer Stelle mit einem falschen Mischungsverhältnis der Materialien erklärt. Zuviel Flüssigkeiten, zuviel Wasser, daß sich die Erde, der Lehm in einer sichtbaren Gestalt - und sei es in der Gestalt eines Schäferhundes - aufrichten könnte:

Dies alles ist nicht gut ausgedrückt, ich weiß, aber machen sie mal etwas aus einem Batzen allzu feuchten Lehms! Der rinnt ihnen durch die Finger, kaum daß sie ihn einmal schief angeschaut haben. Verzapfen Sie mal selber was! Versuchen Sie einmal, einen saftigen Menschen zu formen, ich versuchs hier auf alle Fälle einmal nicht, nein, nicht einmal das Gesicht eines Schäferhundes werden Sie zusammenbringen!²⁴

²³ Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek b. Hamburg 1995, S.646. Der Text wird im folgenden unter der Sigle KT geführt, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Zum Wasser als Agens des Textgeschehens vgl. Juliane Vogel, Wasser, hinunter, wohin. Elfriede Jelineks "Die Kinder der Toten" - ein Flüssigtext. In: *Literaturmagazin* 39 1997, S.172-180.

²⁴ Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*, Reinbek b. Hamburg 1998, S. 47. Der Text wird im folgenden unter der Sigle S geführt, die Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Zur Figuration theatraler Gestalten vgl. Kapitel II.4.

Das "Stimmen und Gesichter zwischen die gelesenen Zeilen tragende" Lektüreverfahren, das laut Friedrich Kittler erst jenes Aufschreibesystem von 1800 eintrainierte und dessen Preisgabe bzw. Verschwinden unter Bedingungen medialer Konkurrenz keineswegs so sorgfältig und gründlich funktioniert wie die Kittlersche Epochenkonstruktion, wird und soll also scheitern - so die Ankündigung der Instanz, die sich nicht länger dem prometheischen Schöpferwahn unterwerfen möchte, die den Halluzinationen des Lesens ein Ende bereiten will. Nicht nur dekonstruktive Lektüren haben sich mit dem Verfahren des Stimmen- und Gesichter-Gebens und seinem halluzinatorischen Effekt "als visuelle Gestalt von etwas, das keine sinnliche Existenz hat", beschäftigt.²⁵ Auch die diskursanalytische Mediengeschichte Friedrich Kittlers spricht vom Halluzinatorischen der Dichtung, allerdings als historisch begrenztes und überholtes Modell romantischen Lesens und Schreibens: "Der Buchstabe wurde übersprungen, das Buch vergessen, bis irgendwo zwischen den Zeilen eine Halluzination erschien - das reine Signifikat der Druckzeichen."²⁶ Technische Medien hätten dieses Modell für das Lesen und Schreiben von Buchstabenketten schon in der literarischen Moderne zum Verschwinden gebracht, da sich die halluzinatorischen Effekte der Schrift durch ihre Einlösung im Realen der technischen Medien erledigt hätten: "Die Bücher tun nicht mehr so, als seien Buchstaben harmlose Vehikel, die unser Inneres mit optischen Halluzinationen beliefern, vor allem aber mit dem Wahn, es gäbe ein Inneres oder Selbst." Übrigbleiben würden schwarze Buchstaben auf weißem Papier. Die Sprache/Schrift selbst als "Schlußstrich unter Dichtung"?²⁷

Erst der Einbruch technischer Speicher, wie er das Aufschreibesystem von 1900 prägt, wird die halluzinatorischen Sinnlichkeiten der Unterhaltungsindustrie preis-gaben und ernste Literatur auf jene Askese verpflichten, die nur mehr weißes Papier und schwarze Lettern kennt.²⁸

²⁵ Paul de Man, Hypogramm und Inschrift, S.410. Neben J. Hillis Miller und den späten Texten de Mans sind vor allem folgende Arbeiten zu nennen: Jonathan Culler, Apostrophe. In: ders., *The Pursuit of Signs*, London 1981, S.135-154; Cynthia Chase, Einem Namen ein Gesicht geben. In: Anselm Haverkamp (Hg.), *Die paradoxe Metapher*, S.414-436.

²⁶ Friedrich Kittler, *Romantik - Psychoanalyse - Film: eine Doppelgängergeschichte*. In: ders., *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften, Leipzig 1993, S.81-104, hier S.88.

²⁷ Beide Zitate ebd., S.89.

²⁸ Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 - 1900*, München ³1995, S. 149f. Vgl. zur These des Diskurs-Bruchs durch den Einbruch der technischen Medien auch ders., *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986: "Der Traum von einer wirklichen, sichtbaren oder auch hörbaren Welt nach den Worten ist ausgeträumt." (S.27). Jelinek - im übrigen eine fleißige Kittler-Leserin - scheint diese Einschätzung zu teilen, wenn sie in Abgrenzung zu Peter Handke behauptet: "Diese Illusion kann ich mir nicht mehr erlauben, in einer Erstlingshaltung, in einer Naivität, als ob das nicht schon tausendmal im Fernsehen gezeigt worden wäre, zu beschreiben, wie irgendwo Schneeglöckchen zwischen dem Schutt herauswachsen." (In: *Es geht immer alles prekär aus - wie in der Wirklichkeit*. Gespräch mit Elfriede Jelinek, *Frankfurter Rundschau* vom 14.3.1992.)

Auch in diskursanalytischer bzw. medientheoretischer Perspektive begegnet man also Formulierungen des Verschwindenmachens, ohne daß dieses Verschwindenmachen - nicht weniger als die 'Kunst' des Erscheinenmachens - als rhetorisches Verfahren gelesen würde. Es liegt nahe, noch Jelineks Prosa- und Theatertexte, die "aus den unaufhörlich niederfallenden Kaskaden ihrer Sprache keine einzige menschliche Physiognomie, kein einziges kenntliches Gesicht herausretten"²⁹, als radikalen Effekt dieser Sprengung des Schriftmonopols und der Übernahme seiner ehemaligen Funktionen zu lesen. Noch die 1995 erschienenen "Kinder der Toten" könnte man als Folge der - laut Kittler - sich seit 1895 etablierenden Opposition "bilderloser Letternkult" vs. "Maschinen, die Bilder motorisieren" verstehen. Nicht nur, daß schon die frühen Texte der Autorin ihre mediale Konkurrenz in Sachen Bild- und Tonerzeugung thematisieren, sie lassen auch keine Gelegenheit aus, ihr eigenes Agens als die Austreibung der halluzinatorischen Geister aus der Dichtung und damit letztlich als Exorzismus des Geistes der Dichtung auszustellen:

Einer sagt, daß eine Wolke zu ihm spricht, ein Berggipfel klingt,
Wetter tobt, ausgerechnet zu ihm! Das nenne ich Dichtung! Die Frau
sagt mit einem Satz, daß in der Nacht ein Fels, groß wie die Welt, in ihr
Zimmer hereinzukommen scheine. Er kommt aber nicht wirklich, keine
Sorge!³⁰

Doch diese zitierte Stimmvergabe an Wolke, Berggipfel und Wetter, durch die sich die Instanz der Rede angesprochen fühlt und die diese als Dichtung zuallererst konstituiert, ist ein Schrifteffekt, der nicht historisch erledigt wäre allein durch dessen Einlösung im Realen der technischen Medien - wie Bettine Menke in Abgrenzung zur medientheoretischen Position Kittlers zu bedenken gibt. Und die ironische Zitation Jelineks partizipiert nicht nur an diesem Effekt, sondern macht deutlich, daß ihre Texte eine permanente Reflexion des figuralen Sprachpotentials darstellen - und nicht das Ergebnis einer "Abgabe des Zauberspiegels an Maschinen" sind.³¹ Die Figurativität

²⁹ Juliane Vogel, Wasser, hinunter, wohin. Elfriede Jelineks "Die Kinder der Toten - ein Flüssigtext, S.180. Die Autorin liest das als Potenzierung, was rhetorisch die Konsequenz aus der Gesichts-Auflösung ist. Daß "auch" die Worte "irgendwann nicht mehr lesbar sind", ist nicht eine zusätzliche Auflösung, die zur Auflösung der Körper und Gesichter hinzutritt, die Defiguration ist vielmehr der Effekt einer Unlesbarkeit der Wörter.

³⁰ Elfriede Jelinek, Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr, Reinbek b. Hamburg 1993, S.57. Der Text wird im folgenden unter der Sigle W geführt, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. In "Die Ausgesperrten" findet sich eine ähnliche, durch buchstäbliche Lektüre hervorgerufene Ironisierung der Dichtung als halluzinatorisches Medium, die in der Institution Schule trainiert wird: "Der Selbstmörder Stifter erhebt seine Stimme über die unruhige Deutschstunde. [...] Stifter sagt: Dann waren die rötlich fahlen Wälder, die an den Bergen hinziehen, mit dem blauen Lufthauch darüber. Kannst du schon die Wälder richtig ziehen sehen? Hoffentlich haben sie sich die Fahrkarte dafür besorgt." (Elfriede Jelinek, Die Ausgesperrten, Reinbek b. Hamburg 1985, S.52 und S. 55. Der Text wird im folgenden unter der Sigle A zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.)

³¹ Friedrich Kittler, Romantik - Psychoanalyse - Film, S.91.

von Sprache hört nicht auf zu arbeiten und zu wirken, weil technische Medien die Versetzung in eine sichtbare und hörbare Welt nicht nur im imaginären Lektüreakt, sondern im Realen zustandebringen. Und die optischen und akustischen Halluzinationen sind kein historisch von den Wundern der Unterhaltungsindustrie abgelöstes "poetisches Wunder" der Wörter³², sondern das Ergebnis der Rhetorizität von Sprache und nur im Medium der Sprache zu verhandeln.

Ein dekonstruktiver Akzent setzt daher gerade auf die Unhintergebarkeit der Prosopopoiia als rhetorische Ausführung der Halluzinationen und damit auch auf die Abhängigkeit der Defigurationen von der Möglichkeit und Notwendigkeit der Figuration. Noch das Verschwindenmachen von Stimmen und Gesichtern partizipiert an der Rhetorik der Figuration, impliziert die Setzung von Stimme und Gesicht. Und wenn das Geben von sprechenden Gesichtern zugleich ihr (Weg)nehmen ist, dann vollziehen Texte, die auf disfigurative Gesten setzen, zugleich die Geste der Figuration. Indem Dekonstruktion die Halluzinationen als eine Stelle innerhalb der Sprache liest, als das, was in und durch Schrift - und eben nicht, wie bei Kittler, 'zwischen' den Zeilen - geschieht, weist sie darauf hin, daß Schreiben und Lesen sich niemals nach bzw. jenseits der Ambivalenz von Figuration und Defiguration befinden können, daß Texte und ihre Lektüren nicht vollständig mit der Figur der Figuration brechen können. In der Auseinandersetzung mit medientheoretischen Lektüren, die einen radikalen Diskurs-Bruch konstatieren und dekonstruktiven Lektüren eine mangelnde Berücksichtigung anderer Medialitäten als der Schrift vorwerfen, schreibt Bettine Menke:

Wenn die Rhetorik der Stimme und deren Figur, die Prosopopoiia, *die* romantische Figur des Lesens heißen kann, dann meint die Kennzeichnung als *romantische* keine Historisierung im Sinne einer Hintergebarkeit dieser Figur. Das Fehlgehen der Prosopopoiia, - sie bezeichnet ein Fehlgehen des Lesens und eine Verfehlung im Lesen -, kennzeichnet sie nicht allein als Figur eines (regionalisierbaren und dadurch regulierbaren) paranoischen Lesens und historisiert sie auch nicht als Figur bloß des romantischen Lesens (und Schreibens), sondern [...] bezeichnet ein *allem* Lesen in der Figur der Lesbarkeit eingeschriebenes Fehlgehen und Verfehltsein.³³

Ein 'dekonstruktiv' perspektivierter Lektüre-Begriff stellt somit das historische Schema in Frage, das die 'romantische' Literatur von einer 'postromantischen' überholt sieht und letztere als ironische Entmystifizierung der Selbsttäuschungen der ersteren betrachtet. Verführerisch ist dieses Schema, da es zumindest eine Minimierung des Fehl-Lesens verspricht: Ist das Schreiben auf einer Position höherer (Selbst)reflexivität

³² Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S.247.

³³ Bettine Menke, *Prosopopoiia. Die Stimme des Textes - die Figur des 'sprechenden Gesichts'*, S.243.

angelangt, dann ist damit auch ein Fortschritt des Lesens und Verstehens assoziiert. Und Texte, in denen das Sprechen von Wolken, das Klingen von Berggipfeln und noch die Gesicht-Werdung eines Schäferhundes explizit suspendiert wird, scheinen sich selbst und ihren Lesern die Garantie zu geben, ein paranoisches 'misreading' zumindest regulieren zu können.

Die Strategie dekonstruktiven Lesens besteht nun allerdings darin, durch metatextuelle Wendung textueller Befunde nachzuweisen, daß sich diese (post)moderne ironische Entmystifizierung bzw. Selbst-Dekonstruktion bereits in den Texten findet, die nicht zur sog. literarischen 'Moderne' und 'Postmoderne' zählen. Insofern ist der bemerkenswerte Vorrang, der den romantischen, aber auch realistischen Texten in dekonstruktiven Lektüren bis jetzt eingeräumt wurde, nicht erstaunlich. Der Angriff auf ein entwicklungsgeschichtliches Modell, das notwendigerweise jeder historisierenden Erzählung zugrunde liegt, erklärt das ungebrochene Interesse für das vermeintlich Überholte und Überbotene. Die 'überbietenden' Texte hingegen haben bis jetzt wenig dekonstruktive Aufmerksamkeit auf sich ziehen können, vielleicht weil sie die dekonstruktive metatextuelle Wendung selbst schon vollziehen. Aber es hieße das Konzept der Dekonstruktion zu unterbieten, wenn man eine 'Rhetorik der Re-rhetorisierung', wie sie Jelineks Texte betreiben, für (medien-theoretischen) 'Klartext' über die Rhetorik der Ent-rhetorisierung halten würde.³⁴ Der den halluzinierenden Leser beruhigende Hinweis, daß der Fels ebensowenig wirklich ins Zimmer kommt wie der Berggipfel wirklich klingt, ist nicht einer nach den romantischen Irrungen wiedergekehrten Pragmatik der Schrift zu verdanken, die noch einmal in Erinnerung rufen würde, daß sie für Bilder und Klänge nicht zuständig ist. Er läßt sich vielmehr als Ort ausweisen, der durch die thematisierte Kluft zwischen Schrift und Visuellem und Auditivem 'sagt', daß sich der Text *in* dieser Kluft ansiedeln will. Die sich selbst wollende Sprache wäre dementsprechend nicht der bilderlose und stumme Letternkult, der sich auf der einen Seite der Opposition von Schrift und audiovisuellen Medien ergeben einrichtet, sie wäre vielmehr diese Kluft selbst, die sich mittels wiederholter Markierung im Text in Erinnerung bringen will. Um aus dieser Kluft, aus dieser Spalte heraus andere Halluzinationen zu erzeugen?

Wenn der sprachliche Widerstreit von Figuration und Defiguration unvermeidlich und unauflösbar ist, dann sind nicht nur Texte, die dem Programm einer Verstimmlichung und Verbildlichung unterstellt sind, auf ihre 'Reflexion' von Stummheit und Gesichtslosigkeit zu lesen, dann ist auch umgekehrt die vermeintliche Homogenität derjenigen Texte in Frage zu stellen, die sich in der Organisation eines Verschwindens von Stimmen und Gesichtern konstituieren (wollen). Jelinek-Lektüren

³⁴ Daß der von ihm gelesene Text an einer bestimmten, zumindest für einen medientheoretisch geschulten Leser identifizierbaren Stelle "Klartext" spräche, ist wohl eine der Halluzinationen Friedrich Kittlers.

haben sich meist dieser unterstellten Homogenität verschrieben, die die Metaphern der Entleerung, des Verschwindens, des Entzugs von Sinn im Text buchstäblich als das lesen, was die Texte praktizieren. Dies erklärt auch die - in Anbetracht von Texten, die eine unendliche Ent-Sicherung des Lesens betreiben wollen -, merkwürdige und verdächtige Selbstsicherheit, der man in literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Jelinek, meist unter dem Stichwort 'Ästhetik der Destruktion', begegnet.³⁵ Diese Lektüren richten sich im Jelinekschen "Pathos der Negativität" ein, das an die Stelle der unzweifelhaften Existenz eines Referenten das Pathos der Auflösung zu setzen versucht und damit gerade aus der Kraft der Negation Bedeutung und damit auch Sicherheit des Lesens restituiert. In dieser negativen Gewißheit kommunizieren die Lektüren mit ihren Gegenständen.

Aber selbst der für die Negation der Prosopopoiia programmatische Satz "Sprechen ist sinnlos" (KT 459) muß, um als metapoetischer Satz verstanden zu werden, die Sinnlosigkeit des Sprechens, als die er sich thematisiert, suspendieren. Noch die Behauptung, die Tätigkeit des Sprechens sei ein von allen Sinn-Bezügen freies Spiel von Signifikanten, ist ihrerseits in dem Augenblick, da sie gesetzt und der Möglichkeit, verstanden zu werden, ausgesetzt ist, notwendig sinn-voll. Auch das Gebot der Subversion bietet keinen Halt fürs Verstehen:

Gerade was als ultima ratio der literarischen Rede sich aufwerfen will - die Defiguration der Figuren, die unendliche Suspendierung der Referenz zur reinen Referentialität [...] - wird dadurch, daß auch es zunächst nichts anderes als ein Element einer literarischen Operation ist, einer semantischen Indetermination ausgesetzt, die nicht mehr Ratio oder Grund oder Wesen des Verstehens und der Sprache heißen kann. Die Struktur der reinen Subjektivität zerschellt, das Transzendental der negativen Figur zergeht, der Text als Wille zu sich und zu seiner uneingeschränkten Kommunikation zersplittert. [...] Der Imperativ der Negativität also, auch er, läßt sich nicht lesen.³⁶

Wenn also in Jelineks Texten das 'Programm' einer permanenten Defiguration formuliert ist, dann gilt es auch zu lesen, ob und wie die Texte dieses Programm letztlich verfehlen, wie die Markierung einer Stummheit und Gesichtslosigkeit der

³⁵ Besonders auffällig ist diese Rhetorik des 'Nicht mehr' in den Lektüren, die sich Jelineks Auseinandersetzung mit den sogenannten neuen Medien zuwenden. So heißt es zum Beispiel in einer Lektüre von "Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft": "Die bewährte Übung der Nacherzählung [...] büßt angesichts einer durch Reproduktion und Simulation mutierten Realität ihre Grundlagen ein. Die Grenzen zwischen Körpern einerseits und Bildern andererseits verschieben sich zugunsten der letzteren. Gerdas und Ingrids Lebensraum und der Bildraum der Serie unterliegen einer scheinhaften Fusion und produzieren eine Augentäuschung nach der anderen." (Juliane Vogel, *Schöne Jugend*. In: Herbert J. Wimmer (Hg.), *Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte*, Wien 1996, S.542-560, hier S.548.) Daß diese Augentäuschung - eine mögliche Übersetzung für Halluzination - nicht ein alleiniger Effekt des Mediums Fernsehens ist, sondern der rhetorischen Operation von Schrift eignet, kann diese medienkritische Lektüre nicht bedenken.

³⁶ Werner Hamacher, *Lectio. De Mans Imperativ*, S.167f.

Schrift, in die Texte gebannt bleiben, nicht ihrer Re-Figuration entgehen kann. Stellt sich also im folgenden einerseits die Frage, durch welche textuelle Operationen die Imaginierbarkeit einer Jelinekschen Figur als Idee eines sprechenden Bewußtseins zumindest soweit gestört wird, daß jeder lesende Rückgriff auf diese Idee komische Züge anzunehmen droht. Wie verfährt der Exorzismus der Stimmen und Gesichter, der die "Sprache selbst" als einzig sicheres Signifikat übrigzulassen scheint, wenn sich nicht nur "nichts", sondern auch "niemand" ereignet außer Sprache? Andererseits gilt es - und dies ist in Anbetracht eines Textkorpus, in dem es von vampirischen Geschöpfen, Gespenstern, Untoten, Doppel- und Wiedergängern nur so wimmelt, mindestens so wichtig - dieses exorzistische Verfahren als ambivalente Bewegung zu lesen, bei der die Austreibung eines Sprechens zugleich die Eintreibung eines anderen, bisher verschwiegenen Sprechens evozieren will, bei der die Disfigurationen im Dienste einer Re-Figuration stehen.

Insbesondere der Text mit dem Titel "Die Kinder der Toten" exponiert diese Ambivalenz eines exorzistischen Schreibens, das ein gewisses Verschwinden, eine Ent-staltung rhetorisch zu organisieren sucht, nur um andere Verschwundene wieder auftauchen zu lassen bzw. erneut eine Gestalt zu geben, die weniger zu zerrinnen droht als einer permanenten Verwandlung unterworfen ist. Der Text steht im Zeichen einer Ankunft, die - wie der Text selbst - niemals vollendet sein wird,³⁷ die aber die Toten als ehemals Belebte dem Text vorgängig, als Vor-Gegebene setzt und eine Phänomenalisierung, die sprachliche Wiederbelebung der Toten erstrebt:

"Verschwundene kommen unversehens wieder, das ist das Gegenteil des Sports, wo man auch immer aufs neue auftaucht, diesmal jedoch hoffentlich als erster. [...] Die Verschwundenen und die an den Sport Vergeudeten (Ulrike M!), sie werden nicht fehlen, wenn wir mit frohen Augen ins helle Leuchten des Schirms blicken! Wir denken sie uns einfach dazu! Aber daß sie auch wirklich kommen, damit haben wir nicht gerechnet." (KT 27 und 29)

Damit ist zumindest der Wille zur Prosopopoiia, zum Unheimlichen wieder eingeführt, der Wille, etwas Unhörbares und Unsichtbares hörbar und sichtbar zu machen - laut Paul de Man Anspruch aller Dichtung.³⁸ Die Rhetorik der Prosopopoiia gibt nämlich nicht nur Halluzinationen, derer man sich im Namen der Wirklichkeit wieder entledigen könnte, sie stellt auch die Unterscheidbarkeit zwischen sinnlicher Wahrnehmung und "Dazudenken" in Frage. Sie entsichert die Gewißheit der Sinne. Und so fungiert die ironische Abwehr einer (romantischen) Dichtung, in der ein Fels -

³⁷ So ergeht denn auch eine Warnung an diejenige Leserschaft, die ein fertiges und festes Produkt in die Hände zu nehmen glauben: "Achtung, ducken Sie sich, es beginnt der vorliegende Text. Er rutscht unter Ihren Händen weg, aber das macht nichts, muß mich halt ein anderer zur Vollendung tragen, ein Bergführer, nicht Sie!" (KT 15)

³⁸ Paul de Man, Hypogramm und Inschrift, S. 411.

groß wie die Welt - ins Zimmer kommt, letztlich als Öffnung für die Ankunft eines anderen Massiven. Der 'weggeräumte' Fels, der in "Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr" das (Schreib)Zimmer der Dichter-Frau zur Welt zu machen drohte, taucht zehn Schreibjahre später - vergrößert und unfassbar geworden - als unterirdischer Gebirgszug wieder auf:

Unter Wasser winselt eine Erscheinung noch ein letztes Mal wie ein Tier, dem jemand sein Fressen weggenommen hat, dann Stille. Doch dieses Original, diese Karin Eins, hört unter dem Wasserklumpen, wie unten, tief drunten, eine Menschenmasse, ein Menschenmassiv, größer als die Schneealpe dort vorn, aus ihrer Erddimension [...] heraufkommen möchte, eine Masse, die sich gar nicht erfassen läßt. (KT 105)

Das Texttheater, das mit der Figur der Prosopopoiia gegeben wird, läßt also unentscheidbar, ob etwas wirklich oder nur ein Tagtraum ist, bzw. - um im Bereich des Ortes zu bleiben, aus dem der Name dieser rhetorischen Figur abgeleitet ist - ob etwas wirklich oder 'nur' Theater-Illusion ist.³⁹

³⁹ Das griechische Wort 'prosopon' bezeichnete neben dem natürlichen Gesicht auch das künstliche Gesicht, das man sich durch Aufsetzen einer Maske verlieh, und das wahrscheinlich davon abgeleitete lateinische 'persona' war die Bezeichnung für Maske bzw. für die Rolle, die der Schauspieler darstellt. Vgl. M. Scherner, Artikel 'Person'. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg.v. Joachim Ritter, Bd. 7, Basel 1989, Sp. 269-338.

2. Mit Stummheit geschlagen - Zum Sprechen gebracht

Sie sind immer da, die Gespenster, auch wenn sie gar nicht existieren, auch wenn sie nicht mehr sind, auch wenn sie noch nicht sind. (Jacques Derrida)

Wie verhält es sich nun in der Jelinekschen Prosa mit der Austreibung der imaginären Stimmen aus dem inneren Ohr des Lesers? Zunächst einmal ist als einer der auffälligsten textuellen Befunde festzuhalten, daß kaum jemals eine Rede der eingeführten *Fictio personae* ergeht. Das Sprechen-Machen der besprochenen Figuren findet nicht statt. In die 'Münder' werden keine Worte gelegt, die sich nachträglich als Zeichen lesen ließen für eine Sprache der einer Schrift vorgängigen Artikulation. Die Schrift weigert sich, Repräsentation gesprochener Wörter zu sein. In "Lust" lassen sich zum Beispiel gerade mal zwei Sätze ausfindig machen, die Produkt einer Verleihung von Stimme an die *Fictio personae* sind. Sie äußern sich nicht, weder über sich selbst noch über ihre textuelle Umwelt. Auf der Suche nach einem textuellen Echo, nach einer 'Aufzeichnung' gesprochener Texte ist die Lektüre-Ausbeute jedenfalls alles andere als ergiebig. Stattdessen taucht ein Sprechen der Trias Vater/Mutter/Sohn in der Jelinekschen Schrift nur als Be-Schriebenes auf:

[Der Vater] spricht in den Hotelbars der Kreisstadt vom Körper seiner Frau wie von der Gründung eines Vereins. [...] Über die Lippen des Vaters kommen stechend riechende Worte, die in keinem Buch stehen. (L 71)

In die Füße der Frau ist die Kälte gekrochen. Ihre Schuhsohlen sind nicht der Rede wert, aber sie selbst spricht ja auch nicht oft. (L 65)

[Der Sohn] brüllt sich die übrigen Kinder zu seinem Maße zurecht. Schneidet sie, wie der Winter die Landschaft, mit Worten zu dreckigen Hügeln. (L 64)

Es werden also lediglich die Effekte eines Sprechens beschrieben, das verletzen, zurechtschneiden - oder eben wie im Fall weiblichen Sprechens - nicht der Rede wert sein kann, keine nennenswerten Effekte produziert. So heißt es lakonisch in "Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr" über eine alte Frau: "Der Mund ist zum Sprechen da. Das Problem der Frau sind außerdem Hennen." (W 10). Die komplementäre Textstelle in "Lust" lautet: "Der Mann. Er ist ein ziemlich großer Raum, in dem Sprechen noch möglich ist." (L 8). Sprechen ist vielleicht sinnlos, aber keineswegs ohne reale Effekte - zumindest was das Sprechen männlicher Subjekte betrifft. Im Gegenteil: Die performative Macht, die der Sprache in Jelineks Texten zugeschrieben wird, ist gewaltig im doppelten Sinne des Wortes. Die verletzende und gewalttätige Wirksamkeit von Sprechakten steht außer Frage: Worte stechen und schneiden Subjekte zurecht - so die Behauptung des Textes. Sie spiegeln also nicht soziale

Herrschaftsverhältnisse wider, sondern inszenieren und konsolidieren die gesellschaftliche Struktur zwischen den Geschlechtern und sozialen Gruppen. Das Selbst der Sprache, das in den Texten sprechen gehen will, ist also nicht mit dem gesprochenen Wort, mit der Saussurschen 'Parole' zu identifizieren. Die als männlich diagnostizierte Macht eines Sprechens, das strukturelle Herrschaft (re)konstituiert, soll - zumindest für das Projekt einer Text-Konstitution - ausgesetzt werden, "denn wenn eine Gesellschaftsstruktur für ihr Fortbestehen auf die Artikulation angewiesen ist, dann stellt sich die Frage ihres Fortbestehens gerade am Schauplatz der Artikulation."⁴⁰ Wie dieser Schauplatz der Artikulation verschwinden kann, unhörbar werden kann, gibt folgende Textpassage aus "Die Kinder der Toten" zu lesen, die einen anderen Schauplatz, einen Schauplatz des rauschenden Lärms ins Spiel bringt:

Ohne recht zu überlegen oder wenigstens zu verschnauften, wirft Karin dieser Frau dort beim Wasser ein Grüß Gott zu. Die Worte fallen auf den nassen, von der Gischt überspülten Boden. Bei dem Bachgebrüll hört man doch nichts, Karin! Es tropfen die beiden Worte ins Haus der Natur, dieses Hohe Haus, das uns alle am liebsten in Blätter verwandeln würde, damit wir an unseren Stielen bleiben und nicht überall herumtrampeln, wo "privat" steht. (KT 90f.)

Das "Hohe Haus der Natur" - bis auf die beiden Stadt-Texte "Die Klavierspielerin" und "Die Ausgesperrten" sind die Prosa-Texte alle im lärmenden Raum des Gebirges angesiedelt - fungiert hier als dasjenige, das Worte verschwinden macht. Das Rauschen und Getöse des Wassers, brüllende Geräusche jenseits und vor jeder Signifikation verschlucken menschliche Worte, die ihr Ziel, das menschliche Gegenüber, verfehlen. Die Stelle, der Ort, wo das Verschwinden, besser das Nicht-Ankommen menschlicher Rede, die Dis-Artikulation möglich ist, situiert der Text also in einem Rauschen der Natur, an das sich alle hör- und lesbaren Signifikanten verlieren - und macht damit paradoxerweise die Natur zum Medium par excellence, das direkte Kommunikation, Hörbarkeit und Verstehbarkeit immer schon bedroht. Die Natur wird zur Metapher für die Medialität der Schrift. Es ist also kein negatives poetisches Wunder, daß auch in dem 666 Seiten zählenden Roman "Die Kinder der Toten" keine Vergabe von Sprache stattfindet an die drei Personen,

...die aus dem Fleischhaufen (und auch sonst, wo immer man Deutsch spricht) der österr. Städte, die es mit ihren Völkern immer schon toll getrieben haben, herausgefischt worden sind, die nur ein wenig Unterhaltung wollten, und plötzlich zum Unterhalt für eine Macht wurden, die sie vorher nicht kannten. (KT 28).

Wobei man sich hier mit einer doppelten Bewegung konfrontiert sieht, die diesen Text besonders geeignet macht, um sich auf die Suche nach dem zu begeben, was die

⁴⁰ Judith Butler, Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin 1998, S.35.

Sprache selbst sein könnte, wenn es sich nicht um diejenige des lebendigen Wortes eines sprechenden Bewußtseins handelt: Die Austreibung der Sprache der Lebenden fungiert in "Die Kinder der Toten" nämlich gleichzeitig als Eintreibung einer Sprache der Gespenster, die bannende Kraft des Exorzismus wird zur Voraussetzung für die Heraufbeschwörung, die Evozierung von Phantomen, die wiederzukehren trachten. Verschwundene sind per definitionem diejenigen, die wiederkommen können, mit deren Wiederkehr man rechnen muß, die man fürchten oder erhoffen kann:

Wenn schon so viele verschwinden konnten, ohne daß aus den verbleibenden Menschen deren Alarmanlagen ihr Apportiergeheul hätten erschallen lassen (sowas hört man heute ja an jeder Ecke, wenn einem Auto unter die Fittiche gegriffen wird), so könnten einige der Verschwundenen auch genausogut wieder zurück-kehren (ohne daß einer was merkt?) und sich uns erneut in die Mäuler legen, triefende, frisch aufgetaute Beute. (KT 409)

Daß sich uns die Verschwundenen erneut in die Mäuler legen, ihre Wörter uns in die Münder legen, ist also die 'Wette' nicht nur dieses Textes: "In chinesischen Legenden steht geschrieben, daß große Meister in ihre Bilder hineingingen und verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein. Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden."⁴¹ Die Begeisterung, mit der Elfriede Jelinek diese Sätze immer wieder zitiert, versteht sich unter diesem Blickwinkel als Hoffnung auf die Unvollkommenheit des Verschwindens. 'Frau' fungiert als eine Figuration dieser Hoffnung, daß die große Meisterschaft im Verschwinden niemals gänzlich erreicht werden könne, daß das Bemühen um diese (männliche) Meisterschaft immer fehlschlage.

Der Text "Die Kinder der Toten" zitiert für diese Hoffnung eine andere Figuration, die durch die Konstituierung einer (Sprach)Gemeinschaft mit Stummheit geschlagen wurde, wobei jene die Gemeinschaft aufrechterhaltende Ausgrenzung eines Sprechens diese als Drohung ihrer Wiederkehr immer wieder heimsucht. Daß Personen aus dem Fleischhaufen "herausgefischt" worden sind, gibt das entscheidende Stichwort für die Identifizierung dieser Gemeinschaft. Deren Setzung als religiöse Gemeinschaft ging bekanntlich mit einer Stimmaustreibung einher. Um sich sprachlich als "Wir" zu konstituieren und zu konsolidieren, um die Grundlosigkeit und Inkonsistenz dieses "Wir" vergessen zu machen, bedarf auch das Wir einer kollektiven Gestalt namens Christenheit der Ausgrenzung eines anderen Sprechens und bildet damit dieses Andere

⁴¹ Diese Sätze der Philosophin und Literaturwissenschaftlerin Eva Meyer stehen als Motto vor dem Jelinekschen Theatertext "Krankheit oder Moderne Frauen", in dem auch eine weibliche theatrale Figur 'einfach' verschwindet: "Sie verschwindet einfach. Wie sie das machen, Herr Vorsitzender, ist mir egal. Aber machen sie es. Versenkung, Spiegel, Hinaufziehen etc. Ganz wie gewünscht." (Elfriede Jelinek, Krankheit oder Moderne Frauen, Köln 1987, S.9. Der Text wird im folgenden unter der Sigle KF geführt, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.) Zum theatralen Verschwinden vgl. auch Kapitel II.3.

des Sprechens als von Außen insistierende Bedrohung der Gemeinschaft überhaupt erst als solches aus. Denn ohne Bedrohung ihrer Sprache kann sich keine Gemeinschaft - die immer ein Effekt von Sprache ist - konstituieren. Und ohne die wiederholende Zitation dieser Bedrohung kann sie sich nicht aufrechterhalten. Das Evangelium nach Markus berichtet als ersten Machterweis, den der Sohn Gottes seinen frisch ernannten Menschenfischern vorführt, von einer Besessenenheilung, die sich als Heilung von einer unreinen Sprache erweist:

In ihrer Synagoge saß ein Mann, der von einem unreinen Geist besessen war. Der begann zu schreien: Was haben wir mit dir zu tun, Jesus von Nazaret? Bist du gekommen, um uns ins Verderben zu stürzen? Ich weiß, wer du bist: der Heilige Gottes. Da befahl ihm Jesus: Schweig und verlaß ihn! Der unreine Geist zerrte den Mann hin und her und verließ ihn mit lautem Geschrei.⁴²

Verwerfung einer unreinen Sprache, damit die Religion des erfüllten, unversehrten Wortes beginnen kann, eine phantasmatische Konstruktion, die das, was sich zwischen bzw. in den sprachlichen Zeichen ereignet, was das Bedeuten der Zeichen bedroht, als ein fernzuhaltendes Jenseits konzipiert und in exorzierbaren Geistern bzw. Dämonen personifiziert. Der Jelineksche Text dient hingegen der Insistenz dieser ausgegrenzten Sprachverwirrung, die den Rahmen eines entwirrten Sprechens abgeben muß. Die Hoffnung, daß der Exorzist als Meister des Verschwindenmachens - also als einer, der keine Meisterschaft im eigenen Verschwinden, sondern eine gewisse Fertigkeit im Zum-Verschwinden-Bringen der Anderen entwickelt hat - wie die Frau kein großer Meister sein möge, ist *Movens* dieses Textes. Daher scheint sich in "Die Kinder der Toten" - schon die Anzahl der Text-Seiten gibt sie zu lesen - die Gestalt des Satans in die biblische Gemeinschaft der Menschenfischer wieder eingeschlichen zu haben. Der Text figuriert sich als satanische Schrift, die der (Sprach)-Macht der Dämonen dienen möchte, dieser unruhigen Zwischenwesen, der unreinen Geister, die sich die Lebenden zum Unterhaltort erwählen. Sie sollen wieder Platz nehmen in den Lebendigen, müssen sie usurpieren, affizieren und sprachlich infizieren, damit "die Toten wieder sie selbst und gleichzeitig ihre eigenen Nachfolger (und Erben) werden können." (KT 396). Und ein Text, der seine drei aus dem Fleischhaufen herausgefisheten Personen nicht zu Menschenfischern, sondern zu Totenfischern beruft, damit der "Staub aus Menschen", deren "Erlösung für diesmal abgesagt werden mußte", in ihr Fleisch hineingehen kann (KT 396), hat selbst exorzistische Akte zu vollziehen, muß zumindest für eine gewisse Durchlässigkeit des Fleisches sorgen, Hohlräume schaffen.

⁴² Vgl. Markus 1, 23-26. In 1, 32-34 heißt es außerdem: "Am Abend, als die Sonne untergegangen war, brachte man alle Kranken und Besessenen zu Jesus. Die ganze Stadt war vor der Haustür versammelt, und er heilte viele, die an allen möglichen Krankheiten litten, und trieb viele Dämonen aus. Und er verbot den Dämonen zu reden; denn sie wußten, wer er war." (Zitiert nach Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung. Dt. hg.v. Alfons Geissler und Anton Vögtle, Freiburg 1985).

Diese drei Personen werden als ebendiese Hohlräume eingeführt, drei Figuren, die zwar auf unterschiedliche Weise zu Tode gekommen sind, die aber als aus dem Leben Gerissene, als plötzlich Entschwundene, als vor der Zeit Gestorbene zwanghaft ins Leben zurückstreben und durch die Textwelt wandeln: die Philosophiestudentin Gudrun Bichler, die sich aus Angst vor den universitären Prüfungen die Pulsadern aufgeschnitten hat, die alternde Witwe Karin Frenzel, die bei einem Busunglück im Gebirge ums Leben gekommen ist, sowie der ehemalige Skifahrer Edgar Gstranz, der mit Tempo 120 gegen eine Hauswand raste und bei lebendigem Leib verbrannte. Ihr jeweiliger Tod ist vor allem jäh und ihr jeweiliges Leben durch diese Übergangslosigkeit zwischen Leben und Tod einfach abgeschnitten bzw. abgebrochen - so wie die Materiestücke, die die Spuren dieser und anderer Toten in sich bergen, nur noch halb in der 'Wirklichkeit' aufgefunden werden können. Eine Sprache zu finden für dieses Phänomen zwischen Anwesenheit und Abwesenheit fällt schwer. Grammatikalische Regelverletzungen gibt es selten im Schreiben Jelineks, umso bezeichnender ist der Abbruch eines Satzes an dieser Stelle:

Unter dem Bett scheint ein ausgebeulter Pullover hervor, der auf halbem Weg steckengeblieben zu sein scheint, denn als Gudrun sich vorbeugt, um unter das Bett zu schauen, ob da noch mehr liegt, merkt sie, daß der Pullover in der Mitte abbricht, als wäre er auf einer Fotografie, nein, nicht abgeschnitten, sondern das Bild, wie soll ich sagen, also es ist halt nur ein Stück von dem Pulli auf dem Foto drauf. [...] Unwillkürlich tastet Gudrun mit der Hand nach der abgeschnittenen Kante, doch die Hand fühlt nichts. Keine Schnittstelle. Keine aufgetrennten Wollfäden. Nichts. Der Pullover, etwas angeschmutzt am Halsausschnitt, hört einfach auf zu sein, und zwar hört er geradlinig auf. Vielleicht geht er an einem anderen Ort weiter? Wie kann man ihm zur Rückkehr an diesen fernen Ort verhelfen? Oder die zurückgebliebene Rückkehr dazu bringen, von unserer Wirklichkeit wieder empfangen zu werden? (KT 149f.)

Gudrun ist eine der halblebendigen Figurationen, die der Text erstellt, um die unruhigen Geister und ihre unruhigen Habseligkeiten zur Wiederkehr zu bewegen. Sie dient wie Edgar Gstranz und Karin Frenzel als "Zwischenlager für etwas, das da noch kommen wird, um endgültig den Tod in die Welt einzuführen." (KT 205). Um aber als 'Lager' zu fungieren für etwas, das da noch kommen wird, müssen die Figuren selbst in gewissem Sinne leer bzw. entleert sein. Entleert zum Beispiel von lebendigen Worten, denn dieses Etwas, was da kommen soll, ist nicht zuletzt die Sprache selbst als Schrift, die Jacques Derrida zufolge nichts anderes als ein Name für den aus der Welt/dem Leben/der Präsenz nicht draußenzuhaltenden Tod ist. In einer der letzten Abschnitte der "Grammatologie" heißt es:

Der Tod des gesprochenen Worts ist demnach der Horizont und der Ursprung der Sprache. Aber ein Ursprung und ein Horizont, der nicht

vor seinen äußeren Umgrenzungen halt machen würde. Wie immer bearbeitet der Tod, der weder eine zukünftige noch eine vergangene Gegenwart ist, das Innere der Rede als seine Spur, seine Reserve, seine innere und äußere Differenz: als sein Supplement.⁴³

Und eine Schrift, die begehrt, eine "Schrift des Unartikulierten (der Ton eines bis heute anhaltenden Schreis)" zu werden, ankommen zu lassen (KT 388), muß das Artikulierte, die Artikulationen insbesondere der deutschen Sprache mit Stummheit schlagen. Sie darf denen schreibend keine Stimme geben, deren Wurf der Worte immer schon überspült ist, knapp danebengeht oder ziellos davonläuft. Die Notation von (menschlichen) Wörtern durch Schrift erübrigt sich, wenn jene sich als die eigentlich verhexten erweisen, da sie zum Beispiel permanent ihren Zielort verfehlen:

Die Mutter wirft Fragen gegen den Nachbartisch, die gleich vom Nachrichtensprecher beantwortet werden. (KT 217)

Es klingt, als würden die Wände Karins Stimme mit einer winzigen Verzögerung zurückwerfen, was immer sie auch zu ihrer Mutter sagt, zu deren rechten Hand sie sitzt, links, vom mir aus. Die Töne sondern sich zwar ab wie alles, was mit Karin in Berührung kommt, aber sie laufen nicht ziellos davon wie sonst immer, sie lassen sich mit einem eigenen Leben im Saal nieder. Merkt das denn keiner außer ihr? (KT 212)

Die Schrift des Unartikulierten, die laut der Schreibenden erst erlernt werden muß, ist hier ein anderer Name für den Willen der Sprache selbst. Und die Töne, die nicht ziellos davonlaufen, sondern sich im Saal mit einem eigenen Leben niederlassen, also nicht - wie sonst immer - verschwinden, als seien sie nie hörbar gewesen, sondern in unserer Mitte bleiben, scheinen paradoxerweise trotz ihrer Insistenz nur 'wahrnehmbar', wenn gewisse andere lärmende Geräusche, die sinn- und ziellos aus Mündern geworfen werden, verstummen. Die exorzistischen Übungen dieser Schrift, die eine andere Schrift ankommen lassen möchte, gelten auf jeden Fall der Notation einer lärmenden Rede, die sich fälschlicherweise anmaßt, Ausdruck einer menschlichen Identität, Artikulation eines Ichs zu sein, ohne der Tatsache zu gedenken, daß die Sprache "ohne uns begonnen [hat], in uns vor uns", ohne zu begreifen, daß die Aussage des "ich bin" nur ausgehend von der Aussage "ich bin tot" zu denken ist.⁴⁴ So mag diese - ihre Unfähigkeit und Verzweiflung übrigens mehr als einmal ausstellende - Schrift mit einer Art von Naivität geschlagen zu sein, wenn sie sich nicht anders zu helfen weiß, als alle Aussagen des 'ich bin' zu tilgen. Denn der Text wiederholt damit die Opposition zwischen Leben und Tod, die er auszuhebeln beabsichtigt, und 'mißversteht', daß die Spur des Todes immer schon in der Präsenz des

⁴³ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. ⁴1992, S.539f.

⁴⁴ Jacques Derrida, *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, Wien 1989, S.55 sowie Jacques Derrida, *Ein Portrait von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*, Frankfurt a.M. 1994, S. 125.

lebendigen Wortes arbeitet, daß es kein sprachliches Zeichen gibt, das der Schrift vorherginge.

Andererseits: Was bleibt der sich im Schreiben Übenden übrig, wenn 'das' keiner merkt? Dann muß der Text 'Eine' erstellen, die aufmerksam sein kann für diesen Ton eines anhaltenden Schreis, die - weil ihre eigenen Worte vom Rauschen des Wassers verschluckt werden - hellhörig sein kann für diese tönende Todesspur. Eine wie Karin Frenzel, "eine vollkommen durchschnittliche Frau" (KT 91), die aber - weil ihr eigenes Leben zu abrupt aufhörte - ihren Aufenthaltsort im Grenzbereich zwischen Leben und Tod findet und somit Verwirrung stiften kann an dieser Grenze, die eher ein Ufer zu sein scheint. Ein Ufer, das das Land vom Wasser trennt, aber keine absolute Grenze sein kann, da dieses Land vom Wasser immer wieder überflutet wird.⁴⁵ Und da es neben Karin Frenzels eigenem 'Geist' noch so viele andere "Geister" gibt, die keineswegs "selig" sind, da sie nicht - wie "die großen Toten des Landes" - "ordentlich über den Wassern schweben" (KT 7), sondern in der "schwarzen Brühe des gestockten Wassers" (KT 85) gefangen sind, die emporzukommen beabsichtigen bzw. über die Ufer treten wollen, bedarf es der Einsetzung von Randfiguren, die die Stockung des Wassers als Element der unaufhörlichen Bewegung auflösen helfen.⁴⁶ Und so sind die Hauptfiguren des Textes paradoxerweise im buchstäblichen Sinne Randfiguren. Die drei 'Totenfischer' Gudrun Bichler, Edgar Gstranz und Karin Frenzel sind eben nicht so sehr Figuren, die auf dem Rand, auf dem Übergang zwischen Wasser und Land, zwischen Leben und Tod situiert sind, sie *sind* letztlich die unmögliche, aber notwendige Figuration dieses Randes. Eine etwas längere Textpassage sei an dieser Stelle zitiert, da hier der Effekt des Randes als die Ankunft einer anderen Sprache, als Sprache der Anderen markiert wird:

⁴⁵ Zur Frage des Ufers, der Gestade als Figur der Grenzüberschreitung, Überflutung und Faltung vgl. den Band, der die Blanchot-Lektüren von Jacques Derrida unter dem Titel Gestade (frz. Parages) versammelt (Wien 1994): "Über diese ganze große phantasmatische Organisation und über diese realen oder fiktiven Ereignisse hinaus möchte ich die Frage des Randes (bord) und des Meeresufers (bord de mer) stellen. [...] Die Frage des Randes (bord) hat, wenn man so sagen darf, Vorrang vor der Bestimmung all jener Unterteilungen, die ich gerade genannt habe: zwischen Phantasma und 'Realität', Ereignis und Nicht-Ereignis, Fiktion und Realität, Korpus und anderem Korpus, usw." (ebd., S.128).

⁴⁶ Daß zwei Totenreiche 'existieren', deren Trennung aber ebenfalls einer gewissen sprachlichen Verwirrung ausgesetzt wird, gibt der Text gleich in seinen ersten Sätzen zu lesen. Es sind die Toten, die nicht verschwunden sind, die als Erinnerter der Identitätsstiftung der Lebenden dienen: "Das Land braucht oben viel Platz, damit seine seligen Geister über den Wassern ordentlich schweben können. [...] Die großen Toten des Landes, um nur einige von ihnen zu nennen, heißen Karl Schubert, Franz Mozart, Otto Hayden, Fritz Eugen Letzter Hauch, Zita Zitter, Maria Theresiana, zuzüglich dem, was deren Militärakademie in Wiener Neustadt bis 1918 und in Stalingrad 1943 hervorgebracht hat und noch ein paar Millionen Zerquetschte." (KT 7) Die verkehrte Zitation der Namen verweist darauf, daß der Text auch in diesem ordentlichen Reich der Toten über den Wassern eine gewisse Unordnung stiftet. Nicht die Toten selbst sind von unterschiedlicher Art, es ist die Verweigerung der kollektiven Erinnerung, die die seligen von den unseligen Geistern scheidet.

Karin Frenzel erhebt sich, als wollte sie eine launige Rede halten, sie will aber nur ihre Stille vorweisen, weil man die sonst nicht merkt; die Frau legt sogar einen Finger an die Lippen. Dafür hat draußen jemand gerufen. Er oder sie oder was haben mit einem Riß gerufen, der geklungen hat, als wäre ein riesiges Tuch entzweigeftzt worden, aber wie soll man diesen Essenden hier begreiflichmachen, daß sie auf ein Nichtgeräusch zu lauschen hätten. Denn dieser Ruf war inmitten des Lärms eigentlich das Gegenteil eines Lauts, es war ein Leises. Da will doch etwas herein! Und Karin hat das Gefühl, sie müsse ihm den Weg ebnen [...] Doch wer folgt schon dem, der außer sich ist? Abseits der anderen neben sich hergeht? [...] Die Gespräche fangen wieder zu plätschern an, und jede Woge wird von ein wenig Sprache bewegt, rollt, zuerst langsam, kaum eine Wölbung im schwarzen Teich der Stille, auf die Sprechenden zu, doch dann taucht etwas aus der Glätte die Welle, spuckt etwas Schaum aus, so, die Zähne wären geputzt, jetzt erhebt sich das Tier, seine Flexen legen wir ans Ufer zurück. (KT 218f.)

Dieser Ruf, der da mittels eines Risses zum Kommen veranlaßt werden soll und den nur die Stille ankommen machen kann, fordert also das Hören eines Nichtgeräusches, eines Stummen.⁴⁷ Doch auch die plätschernden Gespräche der Versammlung von Essenden scheinen unbemerkt Wirt zu sein für dieses parasitäre Etwas, auch wenn sie die 'Erscheinung' des Gespenstigen bzw. von allem, was weder Leben noch Tod ist, unverzüglich als Schaum (als Abschaum?) ans Ufer spucken, wo dieser, Träumen ähnlich, mehr oder weniger bald zerplatzen muß. Die menschliche Rede als diejenige, die im Namen des lebendigsten Lebens spricht, die nicht bereit ist, den Toten das Wort zu lassen oder es ihnen zurückzugeben, darf in einer Schrift, die diese Toten herbeizuschreiben trachtet, getrost ausfallen. Wobei die im geläufigen Sinne des Wortes verstandene Aufzeichnung einer 'Personenrede', sei sie direkt, indirekt oder als sogenannte erlebte Rede konstruiert, in den Texten Elfriede Jelineks vielleicht weniger ausfällt als durchfällt. Ein kleiner, aber Bedeutung machender Unterschied: Die Rede fällt durch die Schrift hindurch, eben wie der Königsmantel Sprache, mit dem Schauspieler einen "Königswurf in den Korb riskieren" und doch feststellen müssen, daß "die Sprache unten immer wieder rausfällt."⁴⁸ Es geht also um Durchlässigkeiten,

⁴⁷ Einer, eine oder eines fragt sich also, wie man ein erwartendes Lauschen auf ein Nichtgeräusch evozieren könne. Anders gefragt: "Aber wie soll man diesen unvermeidlich stummen Anruf, der vor seiner eigenen Stimme spricht, zu Gehör bringen? Wie soll man ihn erwarten lassen?" (Jacques Derrida, *Feuer und Asche*, Berlin 1988, S.6)

⁴⁸ Vgl. Elfriede Jelinek, "Sinn egal, Körper zwecklos". In: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbek b. Hamburg 1997. In diesem 'Text zum Theater' heißt es über das Verhältnis von Schauspielern und Sprache: "Auch wenn sie gar nichts zu tun haben, verkörpern sie das Fortwährende, weil sie nicht aufhören können, und, wo immer sie sind, ihren Mantel aus Sprache, an dem dauernd einer zerrt (egal, wer, die Autorin nicht, die traut sich längst nicht mehr), nicht hergeben wollen. Dieser Raum ist schon völlig überheizt, aber diesen Königsmantel hängen sie nicht an den Haken. Sie haben ihn von so hoch heruntergeholt, womöglich kriegen sie ihn nicht mehr rauf, auch wenn sie einen Königswurf in den Korb riskierten. Doch die Sprache fällt unten immer wieder raus." (S. 7-13, hier S.7f.)

um Löcher im Netz, um Risse im Gitter, die die konstruierten Figuren 'sprachlos' und Stimmen-Lektüre zu einem frustrierenden Unterfangen macht. Aber vor allem um einen durch die Schrift ermöglichten Riß bzw. um die Schrift selbst als Riß, als irreduzible Kluft, die die Hoffnung einer Öffnung für das Unartikulierte in sich birgt, die gleichsam eine Einladung zum Wiedereintritt der Gespenster ausspricht, ohne je die Gewißheit zu haben, daß die Einladung angenommen werden wird.

Mit Jacques Derridas dekonstruktiven Relektüren der parasitären Position, die der Schrift in der Tradition der abendländischen Metaphysik von Plato bis Husserl zugeschrieben wurde, ist Schrift - neben einer Kette von sich ablösenden und gegenseitig kommentierenden Begriffen wie z.B. Spur, Supplement, Hymen - zum Namen für eine unendliche Offenheit jeglicher Struktur avanciert, für eine Struktur ohne Zentrum. Gegen die Abwehr einer verderblichen, die Reinheit der primären Rede gefährdenden sekundären Schrift - von Derrida als Phonozentrismus bezeichnet - dient der Begriff der Schrift ihm als Markierung einer ursprünglichen Zweitrangigkeit, die dem Primären vorausgeht, also als Name für das Undenkbare. Indem er den Nachweis führt, daß die gemeinhin der Schrift zugerechneten Bestimmungen wie Distanz, Tod, Wiederholung sich ebenso auf die Rede anwenden lassen, daß "die vorgebliche Derivation der Schrift, so reell und massiv sie auch sei, nur unter der Bedingung möglich war, daß die 'ursprüngliche', 'natürliche' usw. Sprache nie existiert hat, daß sie nie unversehrt, nie unberührt von der Schrift war; daß sie selbst schon immer eine Schrift gewesen ist"⁴⁹, gibt Derrida Tod, Distanz und Wiederholung als Möglichkeitsbedingung jeglicher 'präsender' Elemente zu denken. Es ist vor allem der Aspekt der Verräumlichung, der Spreizung, der Leerstelle usw., welcher in unserem Zusammenhang interessieren muß. Mit Saussures Modell der Sprache als Zeichensystem - sowie dieses Modell überbietend - benennt Derrida das, was "aktiv, dynamisch und mit beharrlicher Wiederholung zwischen den verschiedenen Elementen"⁵⁰ statthat, als Verräumlichung. Wenn jedes sprachliche Element, wie Saussure gezeigt hat, rein differentiell gegeben ist - d.h. nicht positiv durch seinen Inhalt, sondern negativ als das, was die anderen Elemente nicht sind -, dann ist das Dazwischen, das Intervall, der unbesetzbare Raum, das 'Nichts' des Zwischenraums konstitutiv für das Funktionieren von Sprache als System, bzw. dann stiftet dieser offene Raum überhaupt erst die identifizierbaren, als präsent wahrgenommenen Elemente. "Gegenwärtig" ist daher in jedem Element nur das andere, "abwesende", dessen Andersheit sich als Andersheit präsentieren muß. Somit wird nicht nur die Vorstellung einer reinen Präsenz, sondern auch ihr symmetrisches Gegenteil, die

⁴⁹ Jacques Derrida, *Grammatologie*, S.99.

⁵⁰ Jacques Derrida, *Die différance*. In: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 29-52, hier S.34.

Abwesenheit, in Frage gestellt. Aber die Gegenwärtigung der Abwesenheit als solcher verwandelt diese nicht in eine Präsenz und überschreitet damit noch die Opposition von Anwesenheit und Abwesenheit. Beide werden an das Netz der Oppositionen zurückverwiesen, das als Netz eben nicht geschlossen, sondern im Begriff der "différance" unendlich offen gedacht werden muß.⁵¹ Die "différance" ist das systematische Spiel der Verräumlichung, mittels derer sich die Elemente aufeinander beziehen. Und damit zersetzt die "Urschrift" - eine (nicht synonyme) sprachliche Substitution dieser "différance" - als Kluft, als Riß, als Spalte auch die Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft:

Ein Intervall muß es [das Element S.K.] von dem trennen, was es nicht ist, damit es selbst sei, aber dieses Intervall, das es als Gegenwart konstituiert, muß gleichzeitig die Gegenwart in sich selbst trennen, [...]. Dieses dynamisch sich konstituierende, sich teilende Intervall ist es, was man *Verräumlichung* nennen kann, Raum-Werden der Zeit oder Zeit-Werden des Raumes (*Temporisation*). Und ich schlage vor, diese Konstitution der Gegenwart, als "originäre", und in irreduzibler Weise nicht-einfache, also, *stricto sensu*, nicht-originäre Synthese von Merkmalen, [...], Urschrift, Ursprung zu nennen. Diese (ist) (zugleich) Verräumlichung (und) Temporisation.⁵²

Jedes gegenwärtige Element erstreckt oder spreizt sich - und ist daher zu keinem Zeitpunkt gegenwärtig - in der Spannung zwischen einer Vergangenheit und einer Zukunft, die ihrerseits niemals gegenwärtig gewesen sein werden, und daher keine Vergangenheit und Zukunft sind.⁵³ Topologisch betrachtet handelt es sich also um eine Art dritten, a-topischen Ort als notwendige Leerstelle, die nicht die Leere oder Fülle eines vorgegebenen Raumes meint. Und (Ur)Schrift ist ein Name für diese wesentliche, notwendige Offenheit bzw. mangelnde Geschlossenheit der Sprache sowie jeglicher 'nicht-sprachlicher' Struktur. In diesem theoretischen Kontext gelesen, läßt sich der Jelineksche Text als Kampf um die 'Bewahrung' dieser Leerstelle (die Sprache selbst?) lesen, die zwar in Wahrheit als Sprache konstituierende niemals verlorengehen kann, also auch nicht bewahrt werden muß, die aber gegen ein Begehren, das Spiel zu arretieren und den Mangel zu verdecken, immer wieder erkämpft werden muß.

⁵¹ Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel. In: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a.M. 1992, S.422-442: "Das Spiel ist Zerreißen der Präsenz. [...] Das Spiel ist immerfort ein Spiel von Abwesenheit und Präsenz, doch will man es radikal denken, so muß es der Alternative von Präsenz und Abwesenheit vorausgehend gedacht werden." (hier S. 440).

⁵² Jacques Derrida, Die différance, S.39.

⁵³ "Gundrun Bichlers Augen ziehen Schärfe, Kohlensäure zischt aus den Augengläsern, und Zeit und Raum strecken sich wie ein Tier, das gerade aufgestanden ist und die Glieder dehnt. Dann stolpern sie, der Raum, die Zeit, da eins dem anderen Vortritt lassen möchte, und verheddern sich ineinander,..." (KT 119).

In "Die Kinder der Toten" soll diese gegen die Arbeit des Verdeckens gerichtete Schreib-Arbeit des 'Freischaufelns' den Weg ebnen für die Ankunft der Toten ohne Grabstätte, also - um das Unmögliche erneut zu zitieren - für die, die im gestockten Wasser gefangen sind. Ohne Grab- und (Rast)stätte sind sie nicht nur, weil seit Auschwitz "alle Menschen auf andere Weise sterben, nicht wirklich sterben, den Tod überleben"⁵⁴, also keine Bestattung in der symbolischen Ordnung als zweitem Tod mehr möglich ist.⁵⁵ Sondern auch, weil der Erste und Mächtigste unter den Dämonenaustreibern, der christliche Gottessohn ein unmögliches, sinnloses und furchtbares Gebot ausgesprochen hat, eines der wenigen, dem die Gemeinschaft der Lebenden allzu bereitwillig Folge geleistet hat, dem sich zu widersetzen aber jetzt, seit Auschwitz und immer schon die Zeit gekommen ist. Zitieren wir Derrida, der Marx zitiert, der den Sohn Gottes zitiert:

Laßt die Toten ihre Toten begraben!⁵⁶

Eine Verfügung, die Unmögliches verlangt, aber auch eine Forderung, die sich auf die Seite einer totalisierten Gegenwärtigkeit stellt, die den Triumph des Lebens über den Tod feiert und die dem Ideal eines vollkommen gegenwärtigen Leben huldigt, welches vom Tod und den Toten nichts mehr wissen will und auch nichts mehr wissen braucht. Die säkularisierte Variante dieses Gotteswortes skandieren die vielen Figuren in dem Theaterstück "Stecken, Stab und Stangl", das von der Autorin anlässlich der Ermordung von vier Roma im Burgenland geschrieben wurde.⁵⁷ Der Text setzt die Anstrengung in Szene, dieser Verfügung angesichts der vier neu hinzugekommenen Toten Genüge zu tun, aber auch die Bereitwilligkeit, mit der dieser Imperativ befolgt werden will. In formelhafter Wiederholung gegen den "Einen, egal wer", der

⁵⁴ Sarah Kofman, *Erstickte Worte*, Wien 1988: "Seit Auschwitz sterben alle Menschen, Juden (und) Nichtjuden, auf andere Weise: sterben nicht wirklich, überleben den Tod, denn was stattfand - dort -, ohne eine Stätte zu haben, der Tod in Auschwitz, war schlimmer als der Tod." (S.27)

⁵⁵ Auch Jacques Lacan unterscheidet in seiner *Antigone-Lektüre* zwischen einem ersten Tod des biologischen Körpers und einem zweiten Tod, gekennzeichnet durch Trauerrituale, die die Leiche durch einen symbolischen Grabstein ersetzen und damit zu einer sozialen Wiedergeburt führen. (Das Wesen der Tragödie. Ein Kommentar zur *Antigone* des Sophokles. In: *Das Seminar Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim/ Berlin 1996, S.291-343). Vgl. zur Figur des zweiten Todes auch Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Darmstadt 1994, S. 286-293.

⁵⁶ Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a.M. 1995, S.274. Die Bibelstelle, auf die sich Derrida in seiner Kritik des Exorzisten Marx bezieht, lautet folgendermaßen: "Zu einem andern sagte er: Folge mir nach! Der erwiderte: Laß mich zuvor hingehen und meinen Vater begraben. Jesus sagte zu ihm: Laß die Toten ihre Toten begraben; du aber geh und verkünde das Reich Gottes!" (Lukas 9, 59-61, vgl. auch Matthäus 8, 21-22).

⁵⁷ Es handelt sich um den Sprengstoffanschlag der "Bajuwarischen Befreiungsarmee", bei dem am 5. Februar 1995 vier Roma nahe ihrer Barackensiedlung getötet wurden, als sie versuchten, eine Tafel mit der Aufschrift "Roma zurück nach Indien!" zu entfernen. Dabei detonierte ein an der Tafel angebrachter Sprengkörper und zerfetzte die Körper dieser Männer. Die Täter wurden bis heute nicht gefaßt.

bedauernd feststellen muß, daß "auch durch seine Gunst die Toten nicht mehr leben werden", behaupten die Figuren:

Einmal muß Schluß sein.⁵⁸

Ein katastrophisches Gebot, das vor allem die Wörter der Trauer aus dem Verkehr zieht, um störungsfreie Kommunikation zwischen den Lebenden zu gewährleisten. Aber eben auch ein unmöglicher Imperativ. In seltener Deutlichkeit kommentiert Jacques Derrida gegen Ende seiner Lektüre des Gespenster-Austreibers Karl Marx dieses christliche Modell des Nicht-Begrabens und Nicht-Wachens: "Nur Sterbliche, nur Lebende, die keine lebenden Götter sind, können die Toten begraben. Nur Sterbliche können über sie wachen, nur Sterbliche können überhaupt wachen. Gespenster können es auch, sie sind überall da, wo's wacht, Tote *können es nicht* - es ist unmöglich und nicht wünschenswert." Doch er gibt vor allem zu bedenken, daß nicht nur dieses Unmögliche immer gewünscht wurde, sondern auch, daß es leider immer eine furchtbare Möglichkeit dieses Unmöglichen gegeben hat und gibt:

Daß das Grund-lose dieses Unmöglichen trotzdem *stattfinden* kann, das ist im Gegensatz dazu der Untergang oder die absolute Asche, die Drohung, die es zu *denken* und, warum nicht, noch einmal auszutreiben gilt. [...] Unaufhörlich muß daran erinnert werden, daß das Unmögliche ("die Toten von den Toten begraben lassen"), leider, immer möglich ist. Unaufhörlich muß daran erinnert werden, daß dieses absolute Böse (das absolute Leben, das vollkommen gegenwärtige Leben, nicht wahr, das den Tod nicht kennt und nichts mehr von ihm wissen will) stattfinden kann.⁵⁹

Doch wenn dieses Unmögliche immer möglich ist, dann ist auch jenes andere Unmögliche immer möglich: nämlich daß die Gespenster immer *da* sind, auch wenn sie gar nicht existieren, bzw. daß die Verschwundenen (ein anderer Name für die, die nicht von den Lebenden begraben und bewacht werden) immer wiederkehren können. Vielleicht ist die nicht-wünschenswerte Möglichkeit des Unmöglichen ("die Toten von den Toten begraben lassen") sogar die Möglichkeitsbedingung für das gewünschte, herbeigesehnte Unmögliche (die Wiederkehr der Verschwundenen). Nur da die Unmöglichkeit, Schluß zu machen, immer möglich ist, kann die Erzählstimme in die "Kinder der Toten" sich eines Eindrucks nicht erwehren:

...; während dieser Staub aus Menschen sich also zur Erlösung, die für diesmal aber wegen eines Europagipfels, auf dem Der Vater dem Sohn sich endlich enthüllen soll, leider abgesagt werden mußte, emporhebt

⁵⁸ Elfriede Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*. In: dies., *Neue Theaterstücke*, Reinbek b. Hamburg 1997, S.15-68, hier S. 18 und S.52. Der Text wird im folgenden unter der Sigle SS zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁵⁹ Jacques Derrida, *Marx' Gespenster*, beide Zitate S. 275.

und sein Augenmerken auf uns richtet, kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß nun, daß dieser Staub sich jetzt, als wär ER die gute Hausfrau, um UNS zu kümmern beginnt! (KT 396)

Daher trägt der Text auch den buchstäblich gelesen unmöglichen Titel "Die Kinder der Toten": Denn wie sollte man sich das Ereignis einer Geburt im Reich der Gestorbenen vorstellen? Was sollten das für 'Wesen' sein, die aus dem Zusammenfall der größtmöglichen Opposition von Geburt und Sterben entstehen? Oder benennt dieser Titel die textuelle Fiktion selbst? Sind die Sätze, die in "Die Kinder der Toten" versammelt sind, gar Kinder der Toten, demnach unmögliche Sätze? Der so unmöglich betitelte Text, welcher anschreibt gegen die Aufforderung, Schluß zu machen mit den Wiedergängern, gegen diese Exorzismen im Namen des Lebens, um die Beharrlichkeit einer vergangenen Gegenwart zu beschwören, untersteht allerdings selbst dem Gesetz, gegen das er anschreibt. Nachdem in seinem letzten Kapitel von einem durch starke Regenfälle verursachten Erdrutsch berichtet wird, der den Gasthof Alpenrose und seine Gäste - einschließlich der gespenstischen Gäste namens Gudrun Bichler, Karin Frenzel und Edgar Gstranz sowie der "vielen nagelneuen Reisenden im Haus" (KT 659), die inzwischen angekommen sind - unter sich begräbt, gibt es noch einen bedenkenswerten Epilog zu lesen. Und es dürfte wohl kein Zufall sein, daß der Text, der die "Mikrotome" der Toten kommen sieht, die "auf dem Reiterhof voller jubelnder Feriengäste apokalyptisch dann auf jenen reiten können, die für nichts etwas können" (KT 396), nach Art der Johannes-Apokalypse die Rahmenteknik von Prologos und Epilogos einsetzt. In dieser Schluß-Rede, der abschließenden Rede findet sich - signifikanterweise als Gesagtes - der Satz, zu dem alle Sätze von "Die Kinder der Toten" als Gegen-Sätze auftreten, um dann letztlich selbst von dem Gesetz des Schlußmachens eingeholt zu werden:

Nach Herzenslust blättern die Menschen im Buch ihres Lebens, manchmal versuchen sie, ein unfertiges Kapitel noch rasch abzuschließen, doch meist gelingt ihnen das nicht. Sie fühlen sich dann oft versucht, gleich wieder ein neues Kapitel anzufangen, ohne daß sie das alte beendet hätten. Diesen Fehler werde ich nicht machen. Einmal muß Schluß sein, sagt ein Politiker und dann, zögernd, eine Anstandsfrist von zwei Stunden von seinem Maß abmessend, sagt noch ein anderer genau das gleiche, aber anders. Zwei Stunden wird auch dieser Herr noch abwarten, dann ist endgültig Schluß. Aber die, mit denen es Schluß ist, werden nicht gefragt. (KT 662)

Ironie der Gesetze nicht nur der himmlischen Buchführung, als "Buch des Lebens" am Endgericht geöffnet, sondern auch eines jeden Buches, das von menschlicher Hand

geführt wird⁶⁰: Der Satz, den man gleichsam als Feind aller anderen Sätze identifizieren kann, die sich in die "Kinder der Toten" versammeln, zwingt sich selbst einer Schrift auf, die nicht Schluß machen will, die das letzte Wort vermeiden möchte. Ein Text, der sich der juridischen Ordnung des Buches fügen muß, verstrickt sich notwendigerweise in die Verfügung der Schließung und muß zulassen, daß die gleiche, gewaltsame und autoritäre Aufforderung zum Schlußmachen auch den eigenen Text schließen kann.⁶¹ Da hilft der Text-Schneiderin auch keine Verlängerung des "Saumes", denn ein Saum als abschließende Einfassung, als Bordüre, als Umrandung ist per definitionem von geringer Ausdehnung, kein noch so fleißiges "Anstückeln" an ein Ende, "das so weit schon zurückliegt [...], damit [sie] es, wenigstens mit den Fingerspitzen, erreichen kann" (KT 662).

Wie soll man also den merkwürdigen Status eines Epilogos nach der Apokalypse verstehen, die in Gestalt einer furiosen Mure die gesamte Romanwelt mitsamt ihren Gestalten zwischen Leben und Tod unter Erdmassen begräbt, also auch den Text selbst, der dementsprechend eine Art Seismo-Graphie wäre, in ein gigantisches Grab zu versenken scheint?

Die Pension Alpenrose im sogenannten Tyrol/Stmk. (es handelt sich nicht eigentlich um eine Ortschaft, eher um einen Ort, [...]) wurde mitsamt allen Menschen, Tieren und Personal, die sich in der Fremdenpension aufgehalten hatten, von einer Vermurung, welche aus der Grabenenge eines verlegten Wildbachs ausgebrochen war, zuerst aufgehoben, dann ein Stück weggeschoben, und schließlich verpackt und zugeschüttet. Das setzt diesem Katastrophenjahr wirklich die Krone auf. Zuerst die Überflutungen, die Straßenabbrüche (die Sanierungsarbeiten sind noch nicht einmal zur Hälfte abgeschlossen, überall stehen Trüppchen in gelber Schutzkleidung herum, rechnen, schütten, glätten, stückeln an, ichweißnichtwas, und schon müssen neue Arbeiten geplant werden [...]), die Windbrüche, die angeknacksten Brückenpfeiler, und jetzt können wir uns alle gleich mit dunklen Tüchern behängen, denn die Todesfälle reißen nicht ab. (KT 663f.)

Wer spricht, berichtet und liest da trotzdem weiter? Wer wurde da nicht mitbegraben? Und wie rahmt sich, schließt sich die Apokalypse im katastrophischen Sinne, die doch eine Öffnung sein wollte?

Glücklich können wir also in den Spiegel schauen, daß wir auch diesmal nicht unter den Toten dieses Landes gewesen sind, was daran

⁶⁰ Zum "Buch" als Metapher einer Totalität, sei es die der Natur oder die der Geschichte, und zur Darstellung dieser abgeschlossenen Einheit im göttlichen 'Buch des Lebens' vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. ³1993, S.22-35.

⁶¹ "Die Idee des Buches, die immer auf eine natürliche Totalität verweist, ist dem Sinn der Schrift zutiefst fremd. Sie schirmt die Theologie und den Logozentrismus enzyklopädisch gegen den sprengenden Einbruch der Schrift ab, gegen ihre aphoristische Energie und [...] gegen die Differenz im allgemeinen." (Jacques Derrida, *Grammatologie*, S.35)

kenntlich ist, daß wir uns im Spiegel ins Gesicht schauen können und nicht ins pure Nichts. (KT 663)

Ein bitterer Triumph des Über-Lebens, des Weiter-Sprechens, denn dieses 'Wir', was da weiterspricht und überlebt, ist nicht die Bejahung einer zukünftigen Verpflichtung gegenüber denen, die auch diesmal überlebt worden sind,⁶² sondern eine erneute Auslöschung der alten und neu hinzugekommenen Gespenster, die ja dadurch (un)kenntlich sind, daß sie kein Spiegelbild haben, sich selbst nicht im Spiegel (v)erkennen können. Statt Trauerarbeit Aufräumarbeiten mit schwerem Räumgerät, die mit einer Zerstörung eines "Friedhofs der Namenlosen" einhergehen, da man laut "einem geheimen Protokoll in dem verschütteten Haus eine große Menge an Toten gefunden habe, die nach dem übereinstimmenden Urteil der Pathologen, bereits seit längerem, teils seit sehr langer Zeit schon verstorben gewesen sein mußten, als sie von der Mure verschüttet wurden" (KT 666). Statt den alten Verlorenen, die noch einmal auf sich aufmerksam machen wollten, sowie den von den Untoten heimgesuchten neuen Verstorbenen Einlaß zu gewähren, gibt es als Antwort der Überlebenden nur die Absperrung von Wort und Ort:

Die Aufräumarbeiten zogen sich über etliche Tage hin, die Hoffnung, am Ende noch auf Lebendiges zu stoßen, mußte jedoch bald aufgegeben werden [...] Die schweren Räumgeräte, die Bagger, die Schaufeln, sie stießen tagelang viele Stufen abwärts ins Abgeschlossene vor, Tag und Nacht. Treppen in die Tiefe, wo ein Haus sein muß, beugen Sie sich und führen Sie Ihre Arbeit aus! Da, ein geborstener Balken! und hier! die zerfetzte Rechte einer Person! Wir graben weiter, die stählernen Schaufeln wühlen sich voran und stoßen auf ein Zeichen: Haar. Menschliches Haar. Es wird ausgegraben. Alles schläft. Nur: Es ist einfach zuviel Haar da für die geschätzte Anzahl der Verschütteten. [...] Der Leiter des Einsatzes [...] notiert etwas. Er gibt eine Erklärung ab, die keine ist. Er verhängt eine Nachrichtensperre,

⁶² Zur Figur des Über-Lebens als Figur des Schreibens: "Und schließlich: alles Schreiben ist triumphierend. Schreiben ist Triumph (*Schreiben und Siegenwollen*), manische Versicherung des Über-Lebens (*sur-vie*). Das macht es unerträglich. Von Grund auf schamlos und exhibitionistisch. Selbst wenn man darin kein 'das hier bin ich' liest. Und die gesteigerte Diskretion ist nur Mehrwert des Triumphs, Ergänzung des Triumphs - zum Kotzen." (Jacques Derrida, *Überleben/Bord-Journal*. In: ders., *Gestade*, S. 119-217, hier S. 169).

Zum Toten als demjenigen, der überlebt wurde, und zum Triumph des Überlebens vgl. auch Elias Canetti, auf dessen Studie "Masse und Macht" sich Elfriede Jelinek in ihrer Dankrede zum Bremer Literaturpreis, den sie für den Text "Die Kinder der Toten" erhalten hat, ausdrücklich bezieht: "Denn dieselben Menschen, die Grund zur Klage haben, sind auch Überlebende. Als Verlustträger klagen sie, als Überlebende empfinden sie eine Art von Genugtuung. Sie werden sich dieses ungehörige Gefühl für gewöhnlich nicht eingestehen. Wohl aber wissen sie immer genau, wie der Tote es empfindet. Er muß sie hassen, denn das Leben, das er nicht mehr hat, haben sie. Sie rufen seine Seele zurück, um ihn davon zu überzeugen, daß sie seinen Tod nicht wollten. [...] In allem, was sie tun, ist eines unerschütterlich vorausgesetzt: sein Groll gegen die Tatsache ihres Überlebens." (Hamburg 1960, S.300-312, hier S.301).

nach der wir aber auch nicht gerichtet werden. [...] Das Gebiet ist großräumig abgesperrt worden. Mehr weiß ich nicht. (KT 664ff.)

Die Nachrichtensperre, das Protokoll unter Ver-Schluß, das Unzugänglichmachen dieses Ortes sind die Strategeme, die den Worten des "Einmal muß Schluß sein", der Rede, die ein Schweigen gebietet und die letztlich das Schweigen ist, zum Erfolg verhelfen. Und der Dienst, der da erbracht wird, ist der Dienst an der "Verdrängung", am erzwungenen Vergessen, der laut psychoanalytischer Theorie das derart Verdrängte und Vergessene nicht einfach verschwindenmacht, sondern unter bestimmten Bedingungen die nicht leicht zu bewerkstelligende Bildung eines geheimen Gewölbes im Inneren derjenigen, die Erinnerung und Trauer verweigern, zur Folge hat. Der Versuch, die Toten aus der Ordnung des Symbolischen auszustreichen, der Versuch, die Erinnerung an ihren Tod zu töten und damit letztlich noch ihren Tod zu töten, gelingt nicht, ohne Effekte zu produzieren. Wenn aus irgendeinem Grund, ein Verlust nicht als Verlust zugegeben und ausgesagt werden kann, wenn somit selbst die Verweigerung, den Verlust als Verlust anzuerkennen, nicht ausgesagt werden kann, ist das zwar die Verunmöglichung der sogenannten "normalen" und "gelungenen" Trauerarbeit, die mit der Assimilation des Verlorenen an den, der verloren hat, endet. Dafür tritt aber ein anderer Vorgang an die Stelle jener Assimilation, von dem keineswegs sicher zu sagen ist, ob er die 'schlechtere' Form von Trauer ist. Gerade Jelineks Textarbeit, die auf den ersten Blick einen Versuch darstellt, gegen das (Ver)Schweigen anzuschreiben, stellt die Ambivalenz zwischen gelungener und verfehlter Trauer aus, da "Die Kinder der Toten" als Anschreiben gegen die Verweigerung von Trauer nur auf dem 'Grund' dieser Verweigerung entstehen kann.

Der klassisch gewordene Ausdruck "Trauerarbeit" wird von Freud in "Trauer und Melancholie" (1915) eingeführt, um eine psychoanalytische Perspektive auf ein psychisches Phänomen zu entwickeln. Das Neue an dieser Perspektive ist, daß die traditionell als selbsttätig gedachte Milderung des Schmerzes, den der reale oder fiktive Tod eines geliebten Menschen oder eines abstrakten Wertes verursacht, als innerer Prozeß gedacht wird, der eine Aktivität des Subjekts einbezieht und der genau aus diesem Grund auch scheitern kann. Eben weil Trauer Arbeit ist, kann sie mißlingen. Nach der Definition von Laplanche/Pontalis ist die Trauerarbeit ein "intrapsychischer Vorgang, der auf den Verlust eines Beziehungsobjekts folgt und wodurch es dem Subjekt gelingt, sich progressiv von diesem abzulösen."⁶³ Der Begriff der Introjektion, den Sándor Ferenczi 1909 in die psychoanalytische Theoriebildung eingeführt hatte und den Freud für seine Analyse der Melancholie als unabgeschlossene Trauer nutzte, erlaubt es, die Aggressivität des Vorgangs nicht erst

⁶³ J. Laplanche/J.-B. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. ¹⁴1998, S.512f.

im Fall der 'pathologischen' Trauer herauszustellen.⁶⁴ Die orale Phase als erste Stufe der Libidoentwicklung spielt für das spätere introjektive Verhältnis des Subjekts zur Welt eine paradigmatische Rolle: "In der Sprache der ältesten, oralen Triebregungen ausgedrückt: 'Das will ich essen oder will es ausspucken', und in weitergehender Übertragung: 'Das will ich in mich einführen und das aus mir ausschließen'. Also: 'Es soll in mir oder außer mir sein.'"⁶⁵ Die infantile orale Einverleibung, die das geliebte Objekt ißt, um dieses zu einem Teil des Subjekts werden zu lassen, wird in der Trauer wiederbelebt. Das verlorene Objekt wird durch Introjektion ein Teil des Selbst und löscht damit jenes als Anderes des Selbst aus. Was aus dieser das Andere als Anderes zerstörenden Assimilation folgt, ist die grundlegende Rolle der Trauer für die Konstitution des Subjekts, das sich als 'System' von Introjektionen zu erkennen gibt. Zu Ende gedacht hat diese Stiftung jeder Identität durch eine vorgängige, ins 'Selbst' einbezogenen Alterität die metapsychologische Theorie von Maria Torok und Nicolas Abraham:

Wir verstehen unter ICH die Gesamtheit der Introjektionen und unter Introjektion das Zusammentreffen der Libido mit den unzähligen möglichen Instrumenten ihrer symbolischen Darstellung.⁶⁶

Und gerade die Feststellung der symbolischen Darstellbarkeit der Trauer wird eine Differenzierung des Theorems der Introjektion nach sich ziehen müssen, die die frühere Phase der Einverleibung nicht als Modell für die spätere Einbeziehung des Anderen betrachtet: Es geht um diejenige Trauer, die nicht symbolisierbar, also nicht sagbar ist; es geht um die Trauer, deren Ursprung jeglicher symbolischer Darstellung entzogen ist und die Derrida in seiner Einleitung zu den Arbeiten von Torok und Abraham als "unmögliche Trauer" im Sinne der Weigerung eines erfolgreichen Abschlusses bezeichnet hat.⁶⁷ Die Autoren vollziehen eine methodische Trennung von

⁶⁴ Vgl. Sándor Ferenczi, Zur Begriffsbestimmung der Introjektion. In: Schriften zur Psychoanalyse, 2 Bde., hg. und eingeleitet von Michael Balint, Frankfurt a.M. 1970, I, S.100-102. Vgl. auch Karl Abraham, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen. In: Gesammelte Schriften in zwei Bänden, hg. und eingeleitet von Johannes Cremerius, Frankfurt a.M. 1982, II, S.32-83. In einem Brief an Freud weist Abraham schon 1915 "auf die kannibalistische Tendenz in der melancholischen Identifizierung" hin (Sigmund Freud - Karl Abraham, Briefe 1907-1926, hg.v. Hilda C. Abraham und Ernst L. Freud, Frankfurt a.M. ²1980, S.206-209, hier S.208).

⁶⁵ Sigmund Freud, Die Verneinung. In: Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe Bd. III, Frankfurt a.M. 1975, S.371-377, hier S.374.

⁶⁶ Nicolas Abraham/Maria Torok, Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1979, S.68. Zur mageren Rezeption der Arbeiten von Abraham und Torok im deutschsprachigen Raum sowohl im Feld der Psychoanalyse als auch im Feld psychoanalytisch orientierter Texttheorie vgl. Tilman Lang, Diktat der Geister. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, S.94-122.

⁶⁷ Jacques Derrida, Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok. In: Nicolas Abraham/Maria Torok, Kryptonimie, S.5-58, hier S.13.

Introjektion und Inkorporation, um die von Freud eingeführte Unterscheidung von 'normaler' Trauer und 'pathologischer' Melancholie weiterzudenken und die den 'Normalfall' der Introjektion mit der Einverleibung als scheiternde Introjektion konfrontiert. Die Inkorporation ist nicht mehr der orale Ursprung der Introjektion, sondern ein Rückfall in die phantasmatische Einverleibung, wenn die Einbeziehung versagt. Sie steht in der Verweigerung der Trauer und der von dieser verlangten libidinösen Reorganisation der Introjektion als zu vollbringende Arbeit entgegen. Die Inkorporation, die den Übergang von außen nach innen, die die 'Verinnerlichung' des verlorenen Objekts problematisch macht, indem sie die Figur eines im Inneren des Innen ausgeschlossenen Außen ist, stellt die Aporie der gelungenen Trauer aus, deren 'gelungene' Verinnerlichung letztlich einer Tötung des Todes gleichkommt. Das Ergebnis der Inkorporation hingegen ist die Errichtung eines dritten, für Symbolisierungen unzugänglichen Ortes, der das verlorene Objekt als Fremdkörper bewahrt und aufbewahrt:

All die Wörter, die nicht gesagt worden sein können, alle Szenen, die nicht erinnert worden sein können, alle Tränen, die nicht geweint worden sein können, werden heruntergeschluckt, in demselben Moment wie das Trauma, die Ursache des Verlusts. Heruntergeschluckt und konserviert. Die unsagbare Trauer richtet im Innern des Subjekts ein geheimes Gewölbe ein, eine Krypta.⁶⁸

Diese Krypta ist ein dem Selbst fremder Raum, der Raum eines ins Innere eingelassenen Fremden, der errichtet wird, nur um diesen Raum besser draußen halten zu können. Der "normalen" Struktur der psychischen Topik wird gleichsam ein atopischer Ort - Jacques Derrida bezeichnet ihn als "eine Art verhärtete Zyste eines künstlichen Unbewußten" - hinzugefügt und in derselben Bewegung abgedichtet, abgeschottet von den anderen Orten des psychischen Apparates.⁶⁹ Der Ort dieser Krypta begründet in seiner Unzugänglichkeit somit jenen unverfügbaren Teil des Ich, der sich jenseits seiner Introjekte nicht als Selbst, sondern als ein radikal Anderes konstituiert - wie Anselm Haverkamp in seiner Lektüre dieser Topik herausarbeitet.⁷⁰ Zu Ende gedacht bedeutet dies aber auch, daß die Inkorporation als Manöver der Bewahrung erst möglich wird in einem durch seine Introjekte gegründeten Selbst. Wenn das Ich die Gesamtheit seiner Introjektionen ist, dann ist ein Ich als Gesamtheit seiner Inkorporationen nicht denkbar. Da die Krypta als Bewahrungsstätte, deren

⁶⁸ Nicolas Abraham, *L'écorce et le noyau*, Paris 1987, S.265f. (Zitiert nach Elisabeth Weber, *Denkmäler, Krypten. Zur deutsch-jüdischen Geschichte nach 1918*. In: *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, hg.v. Elisabeth Weber und Georg Christoph Tholen, Wien 1997, S. 140-157, hier S.154).

⁶⁹ Jacques Derrida, *Fors*, S.16.

⁷⁰ Anselm Haverkamp, *Kryptische Subjektivität - Archäologie des Lyrisch-Individuellen*. In: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hgg.), *Individualität*, München 1988, S.347-383, hier S.355.

Bewohner immer ein lebendig Toter ist, im Ort des Ich erbaut wird, bedarf diese Stätte eines Ich, das sich aus Assimilationen anderer Toter zusammensetzt. Diese wären wohl - um auf Jelineks Textarbeit zurückzukommen - die "großen Toten des Landes", die Maria Theresianas, Franz Mozarts und die fürs Vaterland gefallenen Soldaten, "ein paar Millionen Zerquetschte" (KT 7), denen Denkmäler gesetzt sind, die eines identitätsstiftenden Eingedenkens durch die Über-Lebenden teilhaftig werden, aber schon deformiert sind durch den Druck der Nicht-Gedachten. Und damit die anderen, nicht introjizierbaren Toten, damit der inkorporierte Tote aus dem a-topischen Ort im Ich nicht zurückkehren kann, benötigt diese verweigerte Trauer einer stabilen Abdichtung! Derrida spricht von einem Quasi-Kontrakt mit dem Toten, der die Krypta vielleicht sei, ein einseitiger allerdings, dem es - frei nach Jelinek - von Seiten des Schlußmachenden darum gehe, daß die, mit denen es Schluß ist, auch Schlußgemachte bleiben. Derrida schreibt frei nach Freud über das Ziel dieses einseitigen Kontrakts, der die, mit denen es Schluß ist, nicht fragt: "Daß der Tote tot bleibe, an seinem Platz als Toter, und daß man sich seiner jederzeit vergewissern könne. Daß er nicht zurückkehre und daß er mit sich nicht auch das Trauma des Verlustes wiederkehren lasse..."⁷¹

Eine gewisse Kunstfertigkeit erfordert also die Errichtung dieser kryptischen Enklave, dieser Gruft für die nicht Introjizierbaren, wenn der derart verdrängte, besser: versenkte Verlust nicht einfach im Unbewußten untertaucht, sondern weder dem Unbewußten noch dem Ich zugänglich sein darf. Mit der Krypta als Ort eines Nicht-Ortes handelt es sich nicht um Unbewußtes, sondern um eine Ausgrenzung im Bewußten. Abraham und Torok betonen diese Ausgrenzung des Bewußten als Spaltung und Dezentrierung des Ich in ihrer Differenz zum dynamischen Ort des Unbewußten. Bei der Krypta handele es sich "um eine Dualität im zerteilten Ich": "So als spielte ein Teil des Ichs gegenüber dem anderen die Rolle des Unbewußten und sagte zu ihm: *Wo Ich war, soll Es werden*."⁷² Man könnte folgern: Je stabiler das ICH als System der Introjektionen konstituiert ist, desto stabiler sind auch die Trennwände der Gruft, die dem internen Druck der Eingeschlossenen standhalten müssen. Aus diesem Grund sind es in Jelineks Text auch die "älteren, erfahreneren Arbeiter", die mit der Aufgabe der Absperrung betraut werden, sowie die "Herren aus der Stadt" die Aufgabe übernehmen, die dürftigen Worte der Normalität gegen das Unsagbare zu schützen. Die Isolierung des Gebiets, das gerade erst aufgebrochen war, scheint so vor erneutem Einbruch besser zu sichern, die mühsame Arbeit der Spurenbeseitigung erfolgsversprechender:

⁷¹ Jacques Derrida, Fors, S.44.

⁷² Nicolas Abraham/Maria Torok, Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns, S.167.

Die jungen Grundwehrdiener werden rasch und recht überstürzt von der Arbeit abgezogen. Jetzt besorgen ältere, erfahrene Arbeiter diesen Dienst. Das Gebiet ist großräumig abgesperrt worden. Mehr weiß ich nicht. [...] Herren aus der Stadt standen plötzlich zur Verfügung und kletterten in ihren Parkas und festen Schuhen in Erde und Schutt und Trümmern herum. Sie fanden rasch Gefallen an dieser Tätigkeit. Aber was sie dann der Öffentlichkeit gegenüber hervorbrachten, klang eher dürftig. Solche Leute sagen nicht gern, daß sie nichts zu sagen haben. (KT 666)

Und da der Unterschied zwischen Introjektion als Aufnahme der Toten als Teil des Selbst und Inkorporation als Errichtung dieses abgesperrten Krypta-Raumes vor allem einer ist, der den Worten zustößt⁷³, bleibt auch der Wortanhäufung mit dem Eigennamen "Die Kinder der Toten" nur "noch eine Bemerkung am Rande", wohl nicht zufällig eine - in gewissem Sinne die einzige - kryptische Bemerkung des Textes, ein in Versalien geschriebenes Kryptogramm:

Noch eine Bemerkung am Rande, wo wir Zahmen wohnen und uns noch Zahmere (hoffentlich!) zuhause als Gefährten halten: halt, was steht da? WIR SIND KEIN HUNDEÄUSSERLGEBIET? Nein, da steht, WIR SIND EIN UND ÄUSSERLGEBIET. (KT 666)

Verschluckte, verschüttete Buchstaben, die von einer Katastrophe geschlagen worden sind; Wörter, die jeder gewöhnlichen Kommunikationsfunktion entzogen und damit im buchstäblichen Sinne aus dem Verkehr gezogen sind, aber auch ein durch Verkapselung konservierter Text, der sich am Ende vielleicht gänzlich, also nicht nur bezüglich der zitierten Bemerkung am Rande, als Ergebnis dieser einverleibten Trauer zu erkennen gibt. Denn die Krypta ist keineswegs leer, sie birgt Worte, zwar unsagbare, aber nichtsdestoweniger Worte, die sich bemerkbar zu machen suchen, die real sind, ohne eine Realität zu haben. Und dieser Aufenthalt "am Rande" des Äusserlgebiets ist eben nicht der eines reinen Ausschlusses, sondern eine paradoxe Form von ausschließender Einschließung, die bei aller noch so sorgfältigen Abschottung keine Ruhe gibt:

Die Wandoberflächen der Krypta trennen nicht einfach einen inneren Hof von einem äußeren Hof ab. Sie machen aus dem inneren Hof ein im Inneren des Innen ausgeschlossenes Außen. Dies die Bedingung, dies das Strategem, vermöge dessen die kryptische Enklave isolieren, schützen, verbergen und gegen jede Form des Eindringens verwahren

⁷³ "Die Introjektion spricht, die 'Benennung' ist ihr 'privilegiertes' Medium. Die Einverleibung dagegen schweigt, spricht nur, um zu schweigen oder von einem geheimen Ort abzulenken. Was die Krypta, 'Denkmal' oder 'Grabmal' des einverleibten Objekts, ins Gedächtnis ruft, ist nicht dies Objekt selbst, es ist seine Ausschließung, die Ausschließung des Begehrens aus dem Introjektionsprozeß, die versperrte Tür zum Innern des Ich, das ausgeschlossene Innen. [...] Die Krypta ist die Gruft eines Begehrens." (Jacques Derrida, Fors, S.14)

kann, gegen alles, was von außen mit Luft, Licht oder Lärm, Blick oder Gehör, Gebärde oder Rede sich einschleichen könnte.⁷⁴

Ist der gesamte Text also das Resultat einer entborgenen Krypta, ist die "Sprache selbst" vielleicht die Ansammlung von Wörtern, die der üblichen Zirkulation kommunikativer Rede zwar entzogen, aber alles andere als eine tote Sprache ist? Sind "Die Kinder der Toten" die Sätze, die aufgrund undichter Wandoberflächen der Krypta lesbar geworden sind? Denjenigen (Un)Gestalten gleich, die dem durch Wasserfluten weich und durchlässig gewordenen Erdboden entweichen und als "Menschenmasse" (KT 105) plötzlich hör- und sichtbar geworden sind? So gelesen hat die sprachliche Heraufbeschwörung der Apokalypse im Gebirge, "wo ein paar Menschen verschwunden, dafür andere wiedergekommen sind, die wir gar nicht vermißt haben" (KT 14), den Kampf zwischen Enthüllung und Verhüllung, Ent- und Verbergen letztlich gewonnen. Der erste Textabschnitt nach dem Prolog gibt sich denn auch optimistisch bezüglich der Gewalt des Wortes, das plötzlich zutreten kann:

Wir haben das als Geborgene erlebt und berichten davon, als hätte uns gerade nur ein Wort gestreift, und dann, im Vorbeigehen, plötzlich zutreten. (KT 14)

Doch die Schrift der Apokalypse, die wörtlich übersetzt Enthüllung bedeutet und die hier sowohl die Bergung der verschütteten neuen und alten Toten aus der Pension Alpenrose als auch die diesem Ereignis vorgängige Enthüllung "all dieser entfernten Gestalten, deren Seelen verzweifelt ihr ewiges Licht verbrennen, um mittels Rauch auf sich aufmerksam zu machen" (KT 397), meint, kann nichts ausrichten gegen diejenigen, die nie jemanden vermissen und somit auch nie jemanden verloren zu haben scheinen. Deren Antwort auf den Text der Enthüllung, der Entbergung bzw. auf den enthüllten, entborgenen Text ist das "geheime Protokoll", das "daher auch ich [die Apokalyptikerin S.K.] nicht gelesen habe" (KT 666) und das die Fähigkeit zu haben scheint, die Worte der Apokalypse herunterzuschlucken, zum Schweigen zu bringen bzw. aus dem Verkehr zu ziehen. Was jetzt wiederkehrt, ist die zurechtgerückte Rede der Vernunft, die den Riß der Sprache abdichtet und protokollarisch das vermeintlich Wesentliche festhält:

Also: Etwa vierzig Kilometer entfernt vom Katastrophenort, im Bezirkskrankenhaus der zuständigen Bezirkshauptstadt Mürzzuschlag, erlag zum gleichen Zeitpunkt, da weiträumige Gebiete der Steiermark von einem Erdbeben verschüttet wurden, die 53jährige Karin F. den schweren Verletzungen, welche sie als Folge eines schweren Autounfalls zwischen einem Bus mit holländischen Urlaubern und einem Kleinbus auf der steirischen Seite des Niederalpl davongetragen hatte. (KT 666f.)

⁷⁴ Ebd., S.10

Also: Aus dem Ruf, der sich mittels Karin F. inmitten der Gäste der Pension Alpenrose bemerkbar machen wollte, wurde nichts. Die Künste des Verschwindenmachens haben Oberhand behalten gegenüber den Künsten des Erscheinenmachens; das "Einmal muß Schluß sein", das noch das Verschwinden verschwindenmacht, setzt in der Sprache der offiziellen Verlautbarung den Schlußpunkt unter die Geisterbeschwörung, die die Verschwundenen zu einer Art sprachlichen Erscheinung bringen wollte. Daß diese Beschwörungs-Übungen durch Übermut zum Scheitern verurteilt sein werden, ahnt die Künstlerin des Erscheinen-Machens schon vorher, das apokalyptische Ende im Modus der vollendeten Zukunft antizipierend:

Vielleicht werden sie sich auch nichts weiter dabei denken, wenn eine Familie mitsamt ihren Habseligkeiten von einer Haarlawine verschüttet worden sein wird. Im Treppenhaus wird jedenfalls nichts von alldem bemerkt worden sein. Es liegen oft auch ganze Mumien herum und öffnen nie wieder ihre Türen und Fenster, *es grenzt an Übermut zu glauben, daß sich jemand für einen interessiert, sobald man verschwunden ist.* (KT 408)

Andererseits ist diese Textur, die sich dem Unschreibbaren verschrieben hat, die das Unsichtbare sichtbar machen will, den Strategien des Verschwindenmachens selbst keineswegs so fern, wie mein Kommentar zum Epilogos zu suggerieren scheint. Nicht nur, weil das Gesetz des Gespensts per definitionem zwischen den Registern des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Sagbaren und Unsagbaren Unruhe stiftet, sondern vor allem, weil mit dem Auftritt der Gespenster immer auch eine Art Irrealisierung der 'wirklichen Realität' einhergeht. Und friedlich und freundlich geht es schließlich auch nicht zu, wenn die Geister der Toten Platz nehmen in den Lebenden. Wenn die Gespenster erscheinen, entziehen sie der 'lebendigen Wirklichkeit' gleichsam Fleisch und Blut, saugen alle aus, die ihnen als beseelte Körper entgetreten, nähren sich von ihnen, um diese selbst in gespenstische Wesen zu verwandeln: Gespenster sind Vampire und Verwandlungskünstler. Wenn "es oder sie oder was" spukt, dann "verheddern sich Raum und Zeit ineinander" (KT 119), dann findet eine Art Metamorphose der von den Gespenstern Heimgesuchten statt und es kommt zum Gespenstig-Werden der Lebenden:

Auf Unwirklichkeit läßt auch schließen, daß ans Ufer des Tisches jetzt im durchs Laub fallenden Licht des Herbstes stehende Gestalten gekrochen sind, die von Karin Frenzel nicht zu unterscheiden sind. Deshalb machen viele Leute den Fehler zu glauben, sie wäre es. Man wird Frau Frenzel noch oft sehen, aber sie wird es nie mehr wirklich sein in dem Sinn, daß man von Deutung sprechen könnte. (KT 228)

Oder, um das Verhältnis zwischen denen, die heimsuchen, und denen, die heimgesucht werden, als Möglichkeitsbedingung zeitlich umzukehren: Eine

Versammlung der Geister bedarf einer Versammlung von Medien, die geübt sind in einem spezifischen Modus der Selbstastreibung. Vielleicht wie die merkwürdigen Wesen, die Schauspieler heißen? Aus denen die Gespenster, die Wiedergänger selbst sprechen gehen können? Wenn das spukende Es sprechen gehen will, spricht kein Ich. Wer diese vampirischen Gespenster in einer Art Schreibstunde zu evozieren sucht - denn diese ungeduldige Schrift, die dem Eindringen des "Unartikulierten" eine Tür öffnen möchte, ist noch nicht eingeübt, "muß erst erlernt werden" (KT 388) -, sollte auf jeden Fall damit rechnen, selbst eine Technik der Austreibung zu praktizieren:

Nicht, um die Gespenster zu vertreiben, sondern diesmal, um ihnen Recht widerfahren zu lassen, wenn das darauf hinausläuft, sie lebendig wiederkehren zu lassen, als Wiedergänger, die keine mehr wären, als jene ankommenden anderen, denen ein Eingedenken oder ein gastfreundliches Versprechen Einlaß gewähren muß, ohne je die Gewißheit zu haben, daß sie sich als solche präsentieren werden.⁷⁵

Oder, um noch einmal das Begehren dieser buchstäblich besessenen Schrift zu zitieren: "Ist das Noch Nicht Wirkliche es denn nicht wert, daß es *jetzt endlich* entschieden werde?" (KT 396). Das Noch Nicht Wirkliche der Nicht Mehr Wirklichen, "all dieser entfernten Gestalten" soll *jetzt, endlich* Wirklich werden, wenn diese Anwesenden ohne Anwesenheit, das Da-Sein der Entfernten nicht der einfachen Opposition von Wirklich/Unwirklich spotten würden. Und es ist eben (leider?) nicht so, daß die Kunst des Erscheinenmachens des Noch Nicht Wirklichen ohne die Gewalttätigkeit des Verschwindenmachens auskommt. Denn auch die Opposition zwischen einer exorzistischen Übung, die die Geister verschwindenmacht, und einer spiritistischen Séance, die ein Erscheinen dieser Geister herbeisehnt, ist keineswegs so stabil, wie man vielleicht hoffen würde. Es handelt sich bei dieser Schrift-Séance vielmehr um den Gipfel der Zauberkunststücke, um die Verknüpfung der beiden komplementären Techniken eines jeden Zauberkünstlers: Diese Schrift macht verschwinden, indem sie "Erscheinungen" produziert, oder - unentscheidbare Umkehrung - sie provoziert Halluzinationen und Visionen, indem sie zum Verschwinden bringt. Damit wäre wohl auch die Schrift keine große Meisterin, wie die Frau (und der Satan), "die immer wieder auftaucht, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden."

Besessen-Machen bedarf also einer ähnlichen Strategie wie der zu bekämpfende Exorzismus, der im Namen des Lebens sich immer wieder in formelhafter Wiederholung vergewissern muß, daß die Toten tatsächlich tot sind. Denn an Gegen-Zauberformeln mangelt es in der Jelinekschen Schrift nicht, die im Namen der Toten nicht müde wird zu wiederholen, daß der Tote nicht wirklich tot ist, sich des schon

⁷⁵ Jacques Derrida, Marx' Gespenster, S. 275. Vgl. auch Eva Meyer, Das Gesetz des Gespensts. In: dies., Tischgesellschaft, Basel/Frankfurt a.M. 1995, S.97-142.

zitierten Eindrucks zu versichern, daß "dieser Staub aus Menschen [...] sich jetzt, als wär ER die gute Hausfrau, um UNS zu kümmern beginnt!" (KT 396) Auf beiden Seiten magische Performative, die sich die Form der Feststellung geben, die sich als Konstative tarnen: Die einen trachten nach Beruhigung, die anderen zielen auf Beunruhigung. Wenn - wie Derrida darlegt - die Sterbeurkunde, der Totenschein als Feststellung des Todes allzu oft der Performativ einer Kriegserklärung bzw. einer Tötung ist, dann ließe sich der Text "Die Kinder der Toten" vielleicht als eine gigantische Geburtsurkunde bezeichnen, die eigentlich der Performativ einer Zeugung ist.⁷⁶ Er gibt sich den Anschein, das Weiter-Leben der Toten festzustellen, nur um dieses Über-Leben zu geben, bis dieser unruhige Traum einer 'Verlebendigung' Wirksamkeit zeitigt, bis es 'wirklich' spukt:

Ich glaube, ich sehe nicht richtig: Dort liegen Pakete in Menschengröße! Eingesponnene Formen. Riesige Kokons, in denen Insekten sich vielleicht zum Schlüpfen bereitmachen, da ist ja schon Leben drin, das aber erst noch herauskriechen muß. [...] Die Gebilde liegen da so einfach herum, und damit ist der äußerste Rand des Schreckens erreicht, glaube ich zumindest. [...] Das Gespinst besteht aus einer Art Haar! Nein, es ist Haar! [...] Rasch drängt sich die Haaresflut uns auf, knallt, eine abgeschossene Rettungsleine, zur Decke hoch, wirbelt im Raum herum, [...] und da, die Gäste husten, weil ihnen das Gespinst in ihre eigenen Spinnereien im Kopf hineinkriecht, in die Nasenlöcher, Augen, Münder, in ihre Herzzeitlosen: Haar Haar Haar! (KT 625-630)

Daher ist es auch nicht verwunderlich, daß es in dieser gespenstischen Landschaft, wo sich kein Sprechen manifestiert, doch ein Ich bzw. mehrere Ichs gibt, die sich äußern, und zwar geradezu penetrant ausführlich. Stimmen-Halluzination als Voraussetzung für die illusionäre Annahme, von den Wörtern gemeint zu sein bzw. adressiert zu werden, ist also nur in bezug auf die Stimme des Textes möglich, in bezug auf die Ichs, denen die Worte - allerdings nicht kontrollierbar - unter den Fingern entstehen und die auch schon mal mitteilen, daß ihnen das "Haus aus Sprache zusammengekracht" sei (KT 340). Die Rhetorik der *Communicatio* als direkte Rede, die den Leser um Auskunft bittet, verleiht denjenigen eine imaginäre Stimme, die nicht antworten können und mit denen nicht zu kommunizieren ist. Doch diese großzügige Stimmen-Vergabe ist in Wirklichkeit ein höchst eigennütziger Trick: Indem die Schrift Stimmen an Leser verleiht, gewinnt sie zugleich ihre eigene, konstituiert sich sogar als

⁷⁶ Daß es sich um die höchst ambivalente Geburt eines Ersatzes handelt, gibt der Text durch Verweis auf den ersten Mord der 'Menschheit' zu lesen: "...als sie [die Mütter S.K.] erfuhren, daß Abel getötet war, haben sie überlegt und veranlaßt, daß Seth geboren wurde, in den sie aber auch wieder ihr ganzes Wesen gelegt haben, die Muttis. [...] Nach all dem Morden, haben wir also, für Seth, unseren Samen gut ausgesucht, und deswegen spreizen sich die Jungen jetzt so vor uns, weil sie ein Geschlecht der Auswahl sind, unterschieden von dem anderen Geschlecht, das vernichtet ist." (KT 628 und 629). Set ist das hebräische Wort für Ersatz und benennt damit die unmögliche Möglichkeit der Ersetzbarkeit.

eine Instanz, welche ihrerseits potentiell adressiert werden kann. Wer Worte an Leserin und Leser - an sie ganz persönlich - richtet, wer der Figur des Lesens 'eigene' Worte zuschreibt, verwandelt die Worte der Schrift zuallererst in gesagte, in das Gesagte eines sich als vorgängig behauptenden Subjekts der Rede: Stimmen-Wahn. Die Phänomenalisierung einer zunächst grammatischen, dann rhetorischen "Instanz" Stimme fungiert hier als Figur der Autorschaft, die in der Lektüre vor den Text gesetzt wird, um Verstehbarkeit zu sichern. Allerdings ist diese Autor-Figur, die durch die Texte geistert, sowie die Position, von der aus ihre Rede ergeht, nicht weniger instabil und gespensterhaft als die fiktionale Welt und ihre Figuren. Nicht nur, daß permanent zwischen den Personalpronomen 'Ich' und 'Wir' gewechselt wird, auch das Geschlecht ist nicht immer eindeutig zu ermitteln. Mit einer, sei es auch wechselnden Perspektive, wie sie die traditionelle Erzähltheorie als subjekt-zentrierte zur Beschreibung der Anordnung, Schichtung und Abfolge narrativer Aussagen verwendet, ist Jelineks Erzählen, nicht nur in "Die Kinder der Toten", nicht exakt beschreibbar. Und das nicht obwohl, sondern gerade weil die Metaphern des Sehens und des Blicks als Zitate der Autor-Funktion, eine fingierte Augenzeugenschaft zu bieten und damit eine Illusion von Mimesis zu erzeugen, in den Texten nicht zu überlesen sind. Eine der markantesten Stellen zum Beispiel von "Lust" lautet:

Ich weiß nicht, habe ich jetzt den falschen Abzug an der Waffe des
Auges oder die falsche Abzweigung im Reich der Sinne erwischt?
(L 120)⁷⁷

Außerdem sind die ausgiebigen erzählerischen Kommentare, die gemeinhin der Erkenntnis der textuellen Welt, der Vermittlung zwischen Erzählung und Erzähltem dienen, nicht weniger instabil, da die kommentierende Figur sich aus einer Pluralität von Äußerungen zusammensetzt, die sich nicht auf eine einheitliche Stimme und nicht auf einen einzigen Ursprung zurückführen läßt. Wenn sich mit Gilles Deleuze und Félix Guattari sagen läßt, daß eine Erzählung nicht darin bestehe, "zu kommunizieren, was man gesehen, sondern zu übermitteln, was man gehört und was ein anderer gesagt hat", und damit die erste Bestimmung, die die Sprache erfülle, die der "indirekten Rede" sei,⁷⁸ ist unschwer die Verbindung zu einer Figur der Rhetorik zu ziehen, um Aufschluß zu erlangen über das Stimmengewirr, das hinter der Maske einer

⁷⁷ "Das Eis ist um die Füße der Bäume herum verstreut wie Styroporwürmer aus der Verpackung eines schönen Gerätes, vor dem es uns wie Schuppen von den Augen fällt. Manch einer würde das ganz anders sehen." (L 155)

⁷⁸ Gilles Deleuze/Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992, S.107f. So wird in "Lust" auch die Echo-Figur als Personifikation indirekter Rede zitiert: "Das Holz wird unkenntlich verkleinert und kommt in die Zellulosefabrik, und dann kommt die Zellulose in die Papierfabrik, wo bis zur Unkenntlichkeit Verkleinerte sie bearbeiten, habe ich zumindest gehört und bin zufrieden, daß ich, die ich frei bin, in der Mittagshitze mein Echo in den stillen Wald erbrechen kann." (L 80)

traditionellen auktorialen Erzähler-Figur ertönt. Es ist die Figur der Ironie im Sinne Paul de Mans, die als Stimme des Textes fungiert. Denn - wie Paul de Man gezeigt hat - ist die Ironie keine Figur der Erkenntnis, da sie es sich nur unter Verlust ihrer selbst erlauben kann, sich für einen Augenblick in einer Erkenntnis - und sei es die der Erkenntnisunfähigkeit - einzurichten. Wenn diese Stillstellung einträte, wäre die Ironie verschwunden. Sie tendiert also immer schon dazu, Ironie der Ironie werden.⁷⁹ Bedeutungsfixierung und Vermittlung als wichtigste Autor-Funktionen werden hintergangen, wenn Autorschaft auf Fingerfertigkeit reduziert ist, wenn Schönschrift zu nicht mehr kontrollierbarer Schnellschrift wird: Gesichts-Verlust. Insofern ist es nur folgerichtig, daß das Aufzeichnungsmedium "Erzählerin" meint, sagt, glaubt, konstatiert, befiehlt, warnt, bittet, fragt, Selbstgespräche führt, sich ermahnt, kurzum alle nur erdenklichen Sprechakte vollzieht,⁸⁰ um dann ausgerechnet bei der Beschreibung eines zunächst mißlungenen Zeugungsaktes schreibtechnische Hilfe beim Leser zu erflehen:

..., noch mehr Worte entstehen mir unter den Fingern. Hilfe! Ja, in Ordnung, schreiben Sie hier jetzt lieber die Ihren hin! (KT 389)

Was ich hiermit, als angesprochene Sie, hier, jetzt, getan habe! Und mir damit, hier, jetzt, eine Stimme gegeben habe!

⁷⁹ Paul de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, S. 83-130: "Die absolute Ironie ist ein Bewußtsein der Verrücktheit und damit das Ende allen Bewußtseins; sie ist ein Bewußtsein von einem Nichtbewußtsein, eine sich innerhalb des Wahnsinns vollziehende Reflexion auf den Wahnsinn. Aber diese Reflexion wird nur durch die Doppelstruktur der ironischen Sprache ermöglicht: Der Ironiker erfindet eine Form seiner selbst, die 'verrückt' ist, aber um ihr eigenes Verrücktsein nicht weiß; dann geht er dazu über, auf seine dergestalt vergegenständlichte Verrücktheit zu reflektieren." (S.114)

⁸⁰ Gerade durch die Tatsache, daß die Autor-Figur kommuniziert, mit sich, mit der Leserschaft sowie mit den Figuren des Textes, büßen die literaturwissenschaftlichen Erklärungsversuche, die Stimme des Textes als Nachahmung eines medial aufgerüsteten Sehens, eines "Kamera-Blickes" zu lesen, stark an Plausibilität ein. Vgl. Günther A. Höfler, Vergrößerungsspiegel und Objektiv: Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch/Günther Höfler (Hgg.), Dossier 2. Elfriede Jelinek, Graz/Wien 1991, S. 155-172.

3. Gesichter ohne Ansicht: Das Verschwinden der Bilder

*Man würde offenbar in die Irre
geführt, wenn man diese Zeichen nach
ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer
Zeichenbeziehung lesen wollte.
(Sigmund Freud)*

Welcher "Bilderwert" den sprachlichen Zeichen in den Texten Elfriede Jelineks zukomme, ist eine Frage, die strittiger nicht sein könnte. Ob ihre Texte metaphorisch verfahren, ob sie 'falsche', also nicht funktionierende Metaphern setzen, 'kühne' Metaphern aufweisen, - oder gar, wie die Autorin selbst behauptet, keinerlei Metaphern enthalten, ist kein leicht entscheidbares Problem.⁸¹ Während allzuoft die Schieflage der Metaphern diagnostiziert wird, ohne zu klären, zu welcher Geraden sie eigentlich schief liegen, lautet die vermeintlich konträre Position, der sich auch die Autorin anschloß: "Wer schiefe Sprachbilder reklamiert, irrt doppelt: das Bild ist gar keins, das Wort ist buchstäblich zu nehmen."⁸² Insofern hätten die Texte die Konsequenz gezogen aus der sprachanalytischen These, "daß Metaphern eben das bedeuten, was die betreffenden Wörter in ihrer buchstäblichsten Interpretation bedeuten, und sonst nichts."⁸³ Diese von Donald Davidson aufgestellte, anti-rhetorische Behauptung ist insofern an Radikalität nicht zu überbieten, weil sie jenen kognitiven Zugewinn leugnet, den man ihr in der Tradition der Metaphern-Theorie durch ein Divergieren zwischen buchstäblicher und figurativer Bedeutung

⁸¹ Für Annette Doll zum Beispiel liegen zum Beispiel "kühne Metaphern" vor, "die das Disparateste zusammenzwingen" (Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen, Stuttgart 1994, S. 158).

In der Literaturkritik zu "Die Kinder der Toten" heißt es zum Beispiel: "Durch die Sprache rasend und auf ihrer Oberfläche herumkletternd, häuft Jelinek Metaphern auf wie andere Leute Altpapier..." (Petra Kohse, Ein Singsang der Vergänglichkeit, taz 11.10. 1995). Die ratgeberische Variante, die der Autorin mehr Selbstkritik anempfiehlt, lautet: "Sie schätzt das ungehemmte Assoziieren von extremen Metaphern. Die bewußt schiefen Bilder, Stilbrüche und Sinnverrückungen müssen [...] ein Quentchen verborgener Realität zum Vorschein bringen, damit die Mechanik nicht klappernd leerläuft und auf Dauer anödet." (Ulrich Weinzierl, Blutalmenrausch, FAZ 19.10.1995). Eine Angeödete schreibt: "Das Glissando der Klangmalereien, die rotierenden Sprach-Fertigteile aus Werbung, TV, Philosophie und Bibel verdichten (!) sich nicht [...] zu einem "Sprachkunstwerk", zu einer kühnen Demontage (!) sprachlicher Versteinerungen (!) und eingefahrener Raster. Sie bleiben ein sprachexperimentelles Rauschen, eine einzige Abschweifung aus Sound und Wortgebastel, selten von kraftvollen (!), mächtigen (!) Bildern unterbrochen." (Iris Radisch, Maxima Moralia. Elfriede Jelinek und ihr österreichisches Gesamtkunstwerk "Die Kinder der Toten", Die Zeit 15.9.1995). Die von mir eingestreuten Ausrufungszeichen mögen als Schnell-Dekonstruktion dieser "Kritik" genügen.

Eine Lektüre der Literatur-Kritik bietet Christel Dormagen, Scheitern: sehr gut, Elfriede muß sich in Zukunft mehr zügeln, Einige Bemerkungen zur Feuilletonkritik. In: Text+Kritik 117 1993, S.86-94.

⁸² Michael Scharang, Lebenselixier auf dem Misthaufen. In: Literatur konkret 14 1989/90. Zitiert nach Konstanze Fliedl, "Echt sind nur Wir!". Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch/Günther Höfler (Hgg.), Dossier 2. Elfriede Jelinek, Graz/Wien 1991, S. 57-77, hier S.64f.

⁸³ Donald Davidson, Was Metaphern bedeuten. In: Anselm Haverkamp (Hg.), Die paradoxe Metapher, S.49-75, hier S.49.

zugeschrieben hat. Welche der beiden Positionen von der "Sprache selbst" in die Irre geführt ist, scheint - wie immer, wenn es um die strenge Identifizierung tropologischer Verfahren geht - unentscheidbar.

Ein Lektüre-Effekt dieser selbst Sprechen gehen wollenden Sprache - sei sie nun metaphorisch oder nicht - ist dagegen unstrittig: Ein inneres Kino mag nicht entstehen im Kopf der Leserschaft. Daher soll zunächst das Interesse von der Autor-Figur als Gesicht *des* Textes zu den Gesichtern *im* Text verschoben werden. Die Stummheit der Figuren ist nämlich alleine kein hinreichender Grund für die Schwierigkeiten, beim Lesen Jelinekscher Wörter-Ketten Gesichter, Landschaften oder Gegenstände zu imaginieren, auch wenn die Zuschreibung von Sprache *im* Text eine wichtige Möglichkeitsbedingung für halluzinatorisches Lesen ist. Doch auch narrative Sequenzen können Gesichter ansichtig machen, als Personen "aus Fleisch und Blut" figurieren - um noch einmal den gängigsten Topos für die Suggestion von Lebendigkeit zu zitieren, wobei Fleisch für Körperlichkeit und Blut signifikanterweise für die Psyche einsteht. Was ist also an Sprache, wenn sie sich selbst will, so eigenartig, daß sie Literatur als imaginäre Projektionsfläche zerstört? Was ist das für eine Bewegung der gehenden Sprache? Die fatamorganischen 'Erscheinungen', die die Gespenster-Texte produzieren, sind durch ein inneres Auge des Lesers nicht substantialisierbar, weil ihre Gespenstigkeit unverschleiert bleibt und zu keinem Zeitpunkt vergessen werden kann - so meine These, die im folgenden an den Texten gelesen und in einen theoretischen Rahmen gestellt werden soll, der es erlaubt, die Effekte dieser Entschleierung von Gespenstigkeit nachzuzeichnen. Diese Textarbeit, die einer permanenten Kippbewegung gleichkommt und die die Erfahrung eines unaufhebbaren Schwankens zwischen Existenz und Nicht-Existenz evoziert, findet sich im übrigen nicht nur in den Texten, die thematisch mit der spezifischen Phänomenalität von Gespenstern arbeiten.⁸⁴ Dort lassen sich zwar verstärkt metafigurative Passagen lesen, die mit dem Auftritt der Gespenster gleichsam die Gespenstigkeit des Gespenstes thematisieren und in denen die das Gespenst Grüßenden als Figuren eines halluzinierenden Lesens figurieren:

⁸⁴ Zur Gespenstigkeit des Mediums Kino im Unterschied zur Sprache vgl. Elfriede Jelinek, Die weiße Frau und der Fluß. In: Frankfurter Rundschau 28.3.1995: "Die Leinwand ist der Ort, wo etwas erscheint und spurlos wieder verschwindet. Daher habe ich immer besonders Grusel- und Gespensterfilme geliebt. Die Gestalten kommen und sagen etwas, und wir, die da sitzen, fliegen, an unsere Augen gefesselt, über sie hin, als wären sie gar nichts, und dann fliegen sie sogar selbst, die Schattenwesen, es ist nicht zu glauben! Film ist überhaupt: Gespenstersehen." Daß das Papier, auf dem Worte geschrieben stehen, genau dieses Sehen von Gespenstern nicht evozieren kann, geben gerade die Verweise auf den Akt des Sehens zu lesen, die in den Texten wuchern. Die Verwechslung einer Lektüre von Signifikanten mit dem Sehen von Referenten *im* Text, verhindert gerade diese Verwechslung beim Leser *des* Textes. Ein Beispiel aus "Lust" sei an dieser Stelle zitiert: "Dieser Mann, der jetzt sein Haustier in die Klammer seiner Schenkel gespannt hält, um es in die Wangen beißen und in die Titten zwicken zu können, der hat schließlich ein eigenes Programm entworfen, um den Betrieb auf seinen Kern zu reduzieren. Ja, Sie haben ganz richtig gesehen! Und Sie sehen noch mehr, wenn am Morgen das Tor erwacht..." (L 33).

Gudrun hat inzwischen den Charakter einer alten Bekannten, doch es sieht jeder eine andere in ihr. Sie ist sozusagen der Jolly Joker hier, sie wird begrüßt, doch sofort nach dem Gruß wenden die Grüßenden verlegen die Köpfe, sie haben Gudrun mit jemandem verwechselt, was sich in der Sprache gezeigt hat: Sie haben ihr falsche Namen gegeben. Ein jeder von ihnen sieht diese Studentin jetzt schon seit Tagen, aber müßte er sie beschreiben, so fiel jede dieser Beschreibungen anders aus als die einzig richtige: daß da keiner, keine war, aber gesehen hat sie eben ein jeder, bei vielerlei Gelegenheiten. (KT 381f.)

Aber selbst das Figuren-Reservoir und die städtische 'Landschaft' der "Klavierspielerin" - gemeinhin als 'realistischster' Text Jelineks bezeichnet, was nichts anderes bedeutet, als daß eine Vorstellung im Sinne eines Vor-den-Text-Gestellt möglich sein soll - stehen unter dem Diktat der Gespenstigkeit, das zwischen einem Vor-Augen-Stellen und der gleichzeitigen Infragestellung dessen, was zu sehen gegeben wird, oszilliert. Exemplarisch sei hier eine kurze Stelle aus "Die Klavierspielerin" gelesen, die sich als Beschreibung eines städtischen Ortes ausgibt und doch nur die Simulation einer Beschreibung ist:

Krötenartig hockt die riesige Karlskirche inmitten einer öden Wüstenei, in der ihr immerhin keine Autoabgase mehr drohen. Wasser sprudelt selbstsicher geschwätzig herum. Man geht rein auf Stein, außer im Resselpark, der eine grüne Oase vorstellen soll. Auch mit der U-Bahn kann man fahren, wenn man nur will.⁸⁵

Die Verlebendigung eines riesigen, nach der Majestät des Landes benannten Bauwerks durch Analogisierung mit dem plumpen, aufblähbaren Körper einer gemeinhin als häßlich geltenden Tierart, von der man aber bekanntlich nie ganz sicher weiß, ob sich hinter der abstoßenden Fassade nicht eventuell eine majestätische (männliche) Schönheit verbirgt und in deren "Hocken" immer schon der unvorhersehbare abrupte Sprung lauert, enthält mehrere Lektüre-Fallen. Denn suggeriert noch der erste Teil des Satzes eine Bedrohung der Wüstenei aus Stein durch die krötenartige Kirche, behauptet der Relativ-Satz das glatte Gegenteil, indem jene (die Wüste) diese (die Kröte) zwar "immerhin" nicht mehr mit Autoabgasen, aber dementsprechend mit einem ungenannten Anderen gefährdet: Die Wüstenei selbst für die Wasser benötigende Kröte? Doch mit einer öden Wüstenei aus Stein, in der Wasser - ebenfalls eine energetische Metapher - selbstsicher und geschwätzig sprudelt, wird das Bild wechselseitig suspendiert. Entweder hockt die Kröte in der Wüste und ist von Wassermangel bedroht; oder, wenn Wasser sprudelt, hockt sie eben nicht inmitten der unbelebten Ödnis. Vielleicht inmitten der grünen Oase, die inmitten der öden Wüstenei hockt? Aber der angeführte Park ist gar keine grüne Oase, sondern soll nur eine grüne Oase vorstellen, also das Bild einer grünen Oase sein. Die ironische

⁸⁵ Elfriede Jelinek, Die Klavierspielerin. Roman, Reinbek b. Hamburg 1986, S. 282. Der Text wird im folgenden unter der Sigle K zitiert, die Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

Ausstellung der Bildhaftigkeit durch das Verb "Vorstellen", die Zitation eines beliebigen städtischen Werbeprospekts, der mit dem Satz 'Dieser Park ist die grüne Oase (Lunge) der Stadt' operiert, läßt das Bild der Stadt als Wüste aus Stein samt bedrohlicher oder bedrohter Kröte in sich zusammenfallen. Die Halluzination der Halluzination schlechthin, eine Oase in der Wüste, defiguriert den städtischen Ort als figuratives Produkt. Die Textstelle mimt also lediglich das Vor-Augen-Stellen eines städtischen Platzes. Alle Mobilisierung des sogenannten 'Vorstellungs-Vermögens' hilft nichts: "Wenn man nur will", kann man zwar U-Bahn fahren, aber nicht den Karlsplatz in Wien vor seinem sogenannten inneren Auge sehen, als ob man ihn wirklich sehen würde - obwohl im übrigen alle signifikanten Merkmale Kirche/Fußgängerzone/angrenzender Park/U-Bahnstation 'korrekt' ein-gebaut sind. Als weiteres Beispiel sei noch eine Stelle aus "Die Klavierspielerin" zitiert, in diesem Fall eine Passage, die sich als sprachliche Charakterisierung eines menschlichen Innen aus gibt:

In Straßenbahnen hineingezerzt wird SIE vom Gewicht von Musikinstrumenten, die ihr vorne und hinten vom Leib baumeln, dazu die prall gefüllten Notentaschen. Ein sperrig behangener Falter. Das Tier fühlt, daß Kräfte in ihm schlummern, denen die Musik allein nicht genügt. Das Tier ballt die Fäustchen um Tragegriffe von Geigen, Bratschen, Flöten. (K 16).

Auch diese "Ansicht" einer Szene in der städtischen Straßenbahn mit zusätzlicher "Innenansicht" der Hauptfigur Erika Kohut läßt sich nicht zu einem kohärenten Gefüge zusammenbauen. Denn die gesetzte Metapher 'Erika Kohut ist ein Falter' - im übrigen auch eine Tierart, die die Assoziation einer Metamorphose aufruft - wird aufgehoben durch ihren textuellen Kontext. Während der Falter, wenn auch - wie die Kröte für den Frosch - ein weniger positiv konnotiertes Synonym für Schmetterling, als Bild für Leichtigkeit und Schwerelosigkeit fungiert, ist ein Falter, dessen Flügel mit ihrem Gewicht und ihrer Sperrigkeit den Körper in einen geschlossenen Raum hineinzerren, ein nicht auflösbarer Widerspruch. Die Aussagen suspendieren sich wechselseitig: Während der Text behauptet, Erika Kohut sei ein Falter, 'sagt' er gleichzeitig, daß Erika Kohut kein Falter sei. Auch die bekannte Opposition zwischen einer tierischen Natur, in der letztlich nicht zu bändigende Kräfte schlummern, und einer um das Tier gehängten, bändigenden Kultur in Gestalt von Musikinstrumenten und Notenschrift, die diese Kräfte ungenügend in narkotischen Schlaf versetzen, ist lediglich die Zitation der Aussage, der Mensch sei ein Tier: statt eines Falters zum Beispiel ein Wolf. Durch die Miniaturisierung von Faust zu "Fäustchen" wird die zunächst behauptete Kraft der Natur sofort wieder in Frage gestellt und damit die aufgerufene Opposition gänzlich außer Kraft gesetzt. Das Kopf-Kino wird also durch eine Art von Oszillographie so radikal ausgetrieben, daß selbst nach hundert Jahren Kinematographie, die ja laut Friedrich Kittler die Einlösung innerer Bilder im Realen der technischen Medien zur

Folge gehabt und Literatur als Dichtung schon seit 1880 zwangsläufig in "bilderlosen Letternkult" verwandelt habe, dieser Schrift-Effekt bei der Lektüre immer noch massive Irritationen auslöst.⁸⁶ Wenn Halluzinationen das Halluzinieren auszutreiben suchen, wird imaginierendes Lesen behindert. Wenn es nicht gar verweigert wird, da die Autor-Instanz auf die sprachliche Anfertigung eines Familien-Bildes als dreidimensionaler und dreifaltiger Skulptur, die an Berühmtheit nicht zu überbieten ist, auch einfach verzichten kann:

Wo warst du, so wird auf Gerti eingeschlagen. Der Vater erwischt das Kind gleich mit, das sich, ihm anverwandt, an den Leib der Mutter krallt. Jetzt verzichten wir einmal auf die Ausführung dieser laokoonischen Gruppe, wo einer am anderen hängt und wunderbar groß dastehen will. (L 137)

Auch hier verweist die Textstelle mit dem Ausdruck der "Ausführung" deutlich darauf, daß der Referent dieses verweigerten Referierens nicht existiert. Damit erscheint rückwirkend auch die 'Existenz' des Referenten "Familie" mit den verschlungenen Teilen Vater-Mutter-Kind (Sohn) in den Passagen, die das Referieren nicht verweigern, äußerst fraglich. Nicht Vater-Mutter-Kind hängen einer am anderen, sondern die Zeichen hängen so aneinander, daß eben keines groß dastehen kann, zum Beispiel als transzendentaler Signifikant, der alle anderen beherrschen würde: noch nicht einmal die Sprache selbst.⁸⁷ Eine Verbildlichung der Jelinekschen Zeichen-Ketten wird also auf jeden Fall so radikal gestört, daß ich, hier, jetzt, als Leserin nicht nur - wie am Ende des letzten Kapitels - meine eigenen Worte hinschreibe, sondern mir - gleichsam aus Trotz - auch ein eigenes Bild mache. Ich 'bilde mir ein', daß der Bildschirmschoner des Jelinekschen Computers folgende Worte laufen lassen würde: Mache es unverfilmbar! Analog diesem schreibtechnischen Imperativ, dem sich laut Friedrich Kittler schon die Schriftsteller der Moderne verschrieben haben, lautet der lektüretechnische Imperativ, der an die Leserschaft dieser Texte ergeht: Du sollst Dir kein Bild machen! Hermeneutische Lesefrüchte wie "Gerti ist nicht nur Objekt und Opfer ihres Hermann, sondern macht sich, konsumgeil und auf ihren Status bedacht, ihm gegenüber auch selbst zur ehelichen Hure" oder auch "Gerti kann ihren Ich-Willen nicht gegen das Weltgesetz behaupten" wirken - unabhängig von der jeweiligen Interpretation - deswegen so unfreiwillig komisch, weil sie gegen dieses (unerfüllbare) Gesetz der Texte verstoßen.⁸⁸ Das Unbehagen resultiert also weder aus der

⁸⁶ Vgl. Kapitel I.1, S. 11f.

⁸⁷ Die Laokoon-Skulptur wird an anderer Stelle direkt mit Sprache in Verbindung gebracht: "Die Frauen rutschen, kraxeln herab, eilig, sie winken und rufen, ins Tauwerk ihrer Reden verschlungen wie Laokoon in seine Söhne." (KT 107)

⁸⁸ Das erste Interpretationsangebot stammt von Marlies Janz, Elfriede Jelinek, a.a.O., S.113, das zweite von Jutta Schlich, Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks "Lust", S.134.

Zuschreibung von individuellem Bewußtsein an Figuren, die vermeintlich 'nur' Typen sein sollen, noch aus dem Mißverständnis, Zeichenketten als Menschen im Modus des 'Als ob' zu lesen. Beide Oppositionen - Individuum/Typus als auch Zeichen/Referenten - verfehlen als psychologische und semiologische Erklärungen die Irritation der Texte, da sie die Rhetorik der Texte nicht berücksichtigen. Das Unbehagen ist vielmehr bedingt durch ein Problem mit den basalen Kategorien der verstehenden Texterschließung wie literarische Figur, Handlung, textinterne 'Welt', auf die sich als Transzendierung der Schrift noch jede 'Auslegungsarbeit' stützen mußte und muß. Da deren rhetorische Setzung - denn gesetzt sind sie - die Kontingenz nicht verschleiert, sondern in einer (ermüdenden?) Penetranz ausstellt,⁸⁹ ist die Verbildlichung im Sinne des Vergessen-Könnens dieser kontingenten Setzung in einem Ausmaß gestört, daß interpretative Aussagen komische Züge anzunehmen drohen, die die Arbeit des Textes auf das Vor-Augen-Stellen reduzieren und die damit einhergehende Entfernung der Ansicht zu überlesen gezwungen sind.

Für eine Schreibe, die sich im Exorzismus am kulturellen Bilder-Arsenal übt, die die Dekomposition des kollektiven inneren Kinos sowie die Zerstörung von Literatur als imaginärer Projektionsfläche betreibt, ist eine 'adäquate' Lektüre-Technik keineswegs selbstverständlich geworden. Und zwar nicht, weil eine für die Literatur nach 1880 inadäquate Technik des Lesens, die Gesichter zwischen die Zeilen trägt, fatalerweise immer noch ihr in die Irre führendes, aber durchaus austreibbares Unwesen treiben würde, sondern weil auch die Semiotik als Lehre von der Zeichenbeziehung, die schon Sigmund Freud für die Lektüre der Traumlogik in Anschlag bringt, keine befriedigende Antwort auf folgende Frage geben kann: Wie liest man "bilderlosen Letternkult"? (Abgesehen davon, daß nicht Klartext ist, was hier eigentlich Kult sein soll!) Daß eine semiotische Lektüre, die die Zeichen auf ihr relationales Gefüge hin untersucht und Bedeutung von Referenz zu trennen sucht, Lesen überhaupt suspendieren würde, hat Paul de Man in seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Semiotiker Michel Riffaterre dargelegt. Indem er nachweist, daß die Rhetorik durch Figuren wie die Prosopopöia und das Vor-Augen-Stellen die Unterscheidung zwischen Zeichen und Trope zunichte macht und die Listen der Rhetorik zurück in die hygienische Ordnung der Semiotik schmuggelt, mehr noch,

⁸⁹ Dem nicht seltenen Monotonie-Vorwurf, der sich gegen diese rhetorischen Realisierungen richtet, die alle Setzungen daran zu hindern sucht, zu Gegenständen des interpretativen Diskurses werden zu können, läßt sich vielleicht mit Paul de Mans Verteidigung des rhetorisch geschulten Lesens begegnen: "Technisch korrekte rhetorische Realisierungen des Lesens mögen langweilig, monoton, vorhersagbar und unangenehm sein, doch sie sind nicht zu widerlegen. [...] Sie sind, immer in der Theorie, die elastischsten theoretischen und dialektischen Modelle, um mit allen Modellen ein Ende zu machen." (Der Widerstand gegen die Theorie. In: Volker Bohn (Hg.), *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt a.M. 1987, S.80-106, hier S.105). Das Modell, um mit allen Modellen ein Ende zu machen - dies könnte auch die Sprache selbst in den Texten Jelineks sein. An Elastizität mangelt es ihr jedenfalls nicht.

daß damit Referentialität der nicht zu umgehende, aber auch niemals zu erfüllende Imperativ von Sprache ist, wird deutlich, daß die Semiotik Texte nur um den Preis des Verstehens 'lesen' kann und letztlich den Ausschluß des Lesens impliziert. "Bilderlose Lettern" im Sinne von Signifikanten, die in Beziehung zueinander stehen und nur durch diese relationalen Beziehungen Signifikateffekte erzeugen, werden also gar nicht gelesen, höchstens ohne irgendein Hindernis daraufhin entschlüsselt, wie diese durch jene zustandekommen.⁹⁰ Aber sind Signifikateffekte nicht genau diese aus den bilderlosen Lettern vermeintlich ausgetriebenen Halluzinationen?

Der bis hierhin dargelegte Gedankengang leidet also an einer unreflektierten Verwendung des Bild-Begriffes, der mehrere semantische Felder des Wortes "Bild" gleichzeitig aufruft, eines Wortes, das wahrscheinlich nicht weniger überbestimmt, sich selbst ausweichend, entstellt und entstellend ist wie das Wort "Sprache".⁹¹ Was zur Debatte steht, ist die Relation zwischen Rhetorik als tropologischem System und der Möglichkeit des Vor-Augen-Stellens, des sogenannten Vorstellungs-Vermögens. Versuchen wir, uns ein wenig Klarheit über dieses Verhältnis zu verschaffen, da damit auch die Lesbarkeit der Texte Jelineks auf dem Spiel steht. Der Terminus 'Bild' bzw. das seit etwa 1800 verbreitete Wort 'Bildlichkeit' umfaßt mindestens vier verschiedene Bedeutungen, die in der Diskussion der Frage, was ein Bild sei, teilweise in problematischer Weise einander substituiert werden. Es seien an dieser Stelle zunächst zwei Schematisierungen zur Hilfe herangezogen, die vor allem Wert legen auf die hier interessierende Differenz von 'sprachlichen Bildern' und sog. 'inneren Bildern'. Die Typologisierung von Bernhard Asmuth unterscheidet für die Diskursfelder der Rhetorik und Poetik folgende Bedeutungen: Im kunstgeschichtlichen, "eigentlichen Sinn" bezeichne Bild das "Gebilde, Gemälde und ähnliches", d.h. diese Bedeutung findet sich dort, wo 'Bild' als das "anschaulich Dargebotene" aufgefaßt wird. Psychologisch meine 'Bild' "die innere Vorstellung im Sinne einer erinnerten oder erdachten Wahrnehmung", während die als ontologisch-typologisch benannte Bedeutung unter 'Bild' alle Arten stellvertretender Repräsentation wie Abbild, Ebenbild, Präfiguration oder Inbegriff verstehe. Erst als vierte kommt die als "sprachkünstlerisch" bezeichnete Bedeutung des Begriffs ins Spiel, im Sinne

⁹⁰ Vgl. Paul de Man, Hypogramm und Inschrift, S.382: "Genauso wie im Fall der onto-theologischen Hermeneutik, wenngleich aus ganz anderen Gründen, besteht auch hier [bei der Semiotik S.K.] das einzige Ziel des Lesens darin, das Lesen vollständig abzuschaffen. In einem strikt formalistischen System besteht Lesen vor allem darin, den referentiellen und ideologischen Schutt abzuräumen, bevor man mit der deskriptiven Analyse beginnt. Lesen ist nur ein kontingenter und kein struktureller Bestandteil der Form." Daß genau diese Austreibung des Lesens durch die rhetorischen Effekte der Sprache selbst nicht möglich ist, belegt Paul de Man im folgenden an einem Gedicht von Victor Hugo, welches er mit (und gegen) die Lektüre von Michel Riffaterre liest.

⁹¹ Vgl. das Mottto zu Kapitel I, das aus de Mans Aufsatz "Der Widerstand gegen die Theorie" stammt, hier S.95.

sprachlicher Verfahren, die ein Bild erzeugen oder enthalten.⁹² Erzeugen oder enthalten - Asmuth mag sich nicht entscheiden, aber da ein 'Oder' und nicht etwa ein 'Und' gesetzt ist, sollte die Differenz einen "Sinn" machen. Der Autor findet die Doppeldeutigkeit von Evokation und Immanenz in der Begriffs-Geschichte von 'Bild'. Seine Nachweise belegen für das 18. Jahrhundert eine folgenreiche formallogische Verschiebung. 'Bild' bezeichne nun nicht mehr nur die u.a. durch sprachliche Verfahren hervorgerufenen Vorstellungsbilder, sondern - mittels Metonymie - zunehmend auch dieses Verfahren selbst. Dabei habe es eine zunehmende Fixierung des poetischen Bild-Begriffs zunächst auf die Tropen und bald besonders auf die Metapher gegeben. Bis zu diesem Zeitpunkt sei lediglich der Vergleich dasjenige sprachliche Mittel gewesen, das unstrittig als Bild bezeichnet werden konnte.

Die "Familie der Bilder", die W.J.T. Mitchell in einem anderen Schema entwirft, das er eher als eine Art von Genealogie denn als Typologie verstanden wissen will, kennt fünf Bedeutungen von 'Bild', wobei er die bei Asmuth als ontologisch-typologisch gedachte Bedeutung im Sinne von Abbild/Ebenbild zum übergeordneten Stammbegriff erklärt. Neben den oben genannten treten bei ihm noch zwei weitere Bedeutungen hinzu, die optische und die perzeptuelle. Die beiden Bildtypen, die hier interessieren, heißen bei Mitchell 'geistige' vs. 'sprachliche' Bilder.⁹³ Auch er stellt eine merkwürdige, gar antithetische Verwendung der Wendung "sprachliche Bildlichkeit" fest:

Wir könnten mit der Beobachtung beginnen, daß wir den Begriff der sprachlichen Bildlichkeit auf zwei ganz verschiedene, vielleicht sogar antithetische Arten der Sprachverwendung bezogen haben. Einerseits sprechen wir von sprachlicher Bildlichkeit, wenn wir eine metaphorische, figürliche oder ausgeschmückte Sprachverwendung meinen, eine Technik, die die Aufmerksamkeit von dem wörtlichen Gegenstand der Äußerung ab- und auf etwas anderes hinlenkt. Aber wir sprechen von ihr auch auf die Art, wie es Wittgenstein tut, und meinen damit die Weise, auf die ein Satz "wie ein lebendes Bild - den Sachverhalt vorstellt." [...] Nach dieser Darstellung müssen wir ein Wort als ein "geistiges Bild" auffassen, das von dem Original, das es darstellt, zwei Schritte entfernt ist.⁹⁴

Während im ersten Fall die Wendung "sprachliche Bildlichkeit" als Metapher der Metapher selbst fungiert, die sich im 18. Jahrhundert - als Effekt des sogenannten

⁹² Bernhard Asmuth/M. Barrasch, Artikel 'Bild, Bildlichkeit'. In: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp 10-30, hier Sp 10. Als Vorstudie zu dem Lexikon-Artikel vgl. auch ders., Seit wann gilt die Metapher als Bild? Zur Geschichte der Begriffe 'Bild' und 'Bildlichkeit' und ihrer gattungspoetischen Verwendung. In: Gert Ueding (Hg.), Rhetorik zwischen den Wissenschaften, Tübingen 1991, S.299-309.

⁹³ W.J.T. Mitchell, Was ist ein Bild?. In: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1990, S.17-68, hier das Schema auf S.20.

⁹⁴ Ebd., S.32f.

Endes der Rhetorik - einbürgert und erst im Zeichen der verschiedenen Richtungen der 'New Rhetoric' ihre Geltung wieder einbüßt, scheint die zweite Bedeutung der Wendung in ihrem Setzen auf die repräsentative Fähigkeit von Sprache, die das abwesende Original 'geistig' evozieren kann, weniger historisch überholbar. Daß dieses 'geistige Bild' als vermeintlicher Effekt eines eigentlichen, nicht-figürlichen Satzes nichts mit Rhetorik zu tun hätte, ist aber keineswegs so sicher, wie die Oppositionen von Mitchell und Asmuth behaupten. Denn das, was die knapp skizzierten Schemata des Bild-Begriffs als 'psychologische' bzw. 'geistige' Bilder bezeichnen, findet sich selbst schon unter dem Ausdruck Vor-Augen-Stellen im System der Rhetorik, allerdings in so unterschiedlichen Rollen, daß deren terminologischer Zusammenhalt kaum zu ermitteln ist - wie Rüdiger Campe jüngst dargelegt hat. Aristoteles macht das 'Vor-Augen' in seiner Rhetorik über die Definition als *energeia* - also als Belebung des Unbelebten - zu einem Typus der Analogmetapher, obwohl er zunächst die Metapher und das 'Vor-Augen' syntagmatisch nebeneinander stellt. So verstanden ist das Vor-Augen-Gestellte gleichsam "der ästhetische Lohn für die in der metaphorischen Analogie aufgewandte epistemische Mühe" - wie Rüdiger Campe ein mögliches Verhältnis von Vor-Augen-Stellen und Metapher prägnant beschreibt.⁹⁵ Die römische Rhetorik Ciceros und Quintilians entfernt hingegen die figuralen Rollen des Vor-Augen-Stellens aus der Metapherntheorie und entwirft damit das Phantasma eines Textes, der reine Anschauung wäre und der Metapher nicht nur nicht bedarf, sondern diese als Mittler-Figur gerade ausschließen muß. So galt Cicero und Quintilian das griechische Wort *Hypotyposis* (lat. *evidentia*, *repraesentatio*), das ursprünglich soviel wie Entwurf oder Umriß bedeutete, als wichtige rhetorische Technik, die aber mit Metaphorik nichts zu tun habe, sondern ihren Ort in der Narrativik zugewiesen bekam. Als Gedankenfigur bezeichnet sie die Kunst, abwesende Dinge oder Personen sowie vergangene Ereignisse sprachlich zu vergegenwärtigen, so "daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben."⁹⁶ Sie ist "die lichtvolle Erläuterung und Veranschaulichung, durch die die Dinge gleichsam vor das Auge gestellt werden, als ob sie vor uns geschähen."⁹⁷ Die durch die Hypotypose geistig vor Augen geführten Vorstellungen heißen schon in den antiken Rhetoriken Bilder (*eikon*, *imago*). Also neben der *Prosopopoiia* noch eine "zentrale Trope der dichterischen

⁹⁵ Rüdiger Campe, Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, S.208-225, hier S.213.

⁹⁶ Quintilian VI, 2, 29. (zitiert nach Bernhard Asmuth, *Bild, Bildlichkeit*, Sp. 11). Vgl. auch Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, §§ 810-819, Stuttgart ³1990.

⁹⁷ Cicero, *De Oratore*, III, 53, 202. (zitiert nach Bernhard Asmuth, *Bild, Bildlichkeit*, Sp.12). Vgl. auch Rodolphe Gasché, *Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant*. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt "Darstellen"?*, Frankfurt a.M. 1994, S.152-174.

Rede": die Sichtbarmachung des Unsichtbaren neben der Hörbarmachung des Stummen, Sinnestäuschung des Auges und Trugwahrnehmung der Ohren. Die Gedankenfigur der Hypotypose und alle ihre Synonyme betonen also die Fähigkeit von Sprache, etwas so zu präsentieren, als würde es tatsächlich vom Auge wahrgenommen, und so steht die persuasive Qualität von Sprache im Dienste der Halluzinierbarkeit. Noch einem literaturwissenschaftlichen Beitrag von 1989, der sprachliche Bildlichkeit unter der Wendung "innere Wort-Bild-Beziehungen" diskutiert, kann als wahr gelten, daß "alle Literatur um anschauliche Wirkungen bemüht ist".⁹⁸ Die Evozierung von 'Anschaulichkeit' als vornehmste Aufgabe von Literatur mittels rhetorischer Figuren, die - mit Ausnahme des im übrigen auch in den Texten Jelineks eine bedeutsame Rolle spielenden Vergleichs - nicht selbst als Bilder gedacht sind: Der Ausdruck 'sprachliches Bild' fungiert, wenn man diese Relation voraussetzt, paradoxerweise selbst als Tropus, als uneigentlicher Ausdruck von Eigentlichkeit.⁹⁹ Dann spräche im übrigen der "bilderlose Letternkult" der (Post)Moderne erstaunlicherweise rhetorikfreien Klartext. Da dies offensichtlich nicht zutrifft, muß die Beziehung zwischen Tropen und anschaulicher Wirkung, zwischen Rhetorizität und Vor-Stellung anders gedacht werden als in der traditionellen Rhetorik, die von einer immer möglichen Unterscheidbarkeit zwischen tropologischer und eigentlicher Sprache ausgeht und damit letztlich mit der Figur der Hypotypose bzw. der Evidenz als das zeigende Erzählen die Grenze der Rhetorik markiert wäre.¹⁰⁰ Eine Rhetorik, die die Medialisierung von Sprache betreibt, indem sie der Narration die Möglichkeit der Transposition von Optik in Sprache zuspricht, macht aus Rhetorik Medientechnik. Rüdiger Campe weist nach, daß dieses mediale Modell von Sprache seit Quintilian durch die Abtrennung der Hypotypose von der metaphorischen Rolle des Vor-Augen-Stellen da ist und sich verdichtet in einer Rhetorik der Ent-Rhetorisierung im ausgehenden 18. Jahrhundert.¹⁰¹ Produzieren also sprachliche Bilder gerade keine Bildlichkeitseffekte im Sinne eines medialen Vor-Augen-Stellen eines Abwesenden? Ist es also so, daß gerade 'Metaphorik' - im weitesten Sinne als tropologische Rede verstanden - die Aufmerksamkeit auf die Textualität des Textes, auf die Rhetorizität

⁹⁸ Gottfried Willems, Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. In: Wolfgang Harms (Hg.), Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart 1990, S.414-429, hier S.416. Vgl. auch seine Monographie *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989.

⁹⁹ Vgl. Eckhard Lobsien, Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit, S.89-114.

¹⁰⁰ Rüdiger Campe unterscheidet noch einmal zwischen Evidenz und Hypotypose. Während Evidenz den Stil der zeigenden Rede in der Erzählung, also den narrativen Stil bezeichnet, ist die Hypotypose laut Campe die figurale Stelle eines erzählenden Zeigens, also die Figuralität der Narration, die die Narration interpretiert und fokussiert. (Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, S.220f.)

¹⁰¹ Vgl. Erich Meuthen, Selbstüberredung. Rhetorik und Roman im 18. Jahrhundert, Freiburg i.Br. 1994.

der Zeichen lenkt und damit eine 'Vergegenwärtigung' eines dem Text vorgängig Gedachten gerade stört? Und wenn letzteres zutrifft, wie erklärt sich dieses Paradox, daß ausgerechnet figürliche, 'bildliche' Sprache das Anschauungsmoment behindert? Phänomenologisch erklärt sich dieses folgendermaßen:

Eine Sprachbildlichkeit im Sinne von Metaphorik kommt nicht durch Gegenstandsreferenz, sondern durch Autoreferenz zustande; und dies bedeutet nun umgekehrt, daß die uns hier interessierende Bildlichkeit, nämlich die quasi-wahrnehmungsmäßige Gegenstandserfassung, ein Texteffekt ist, der durch gezielte Strategien einer Rücknahme jener Selbstpräsentationstendenzen der Sprache erzeugt wird.¹⁰²

Mit Jacques Derrida hingegen läßt sich ein sprachstruktureller Grund angeben, der nicht auf Wahrnehmung setzen muß. Er schreibt in seiner historischen Re- und Dekonstruktion dessen, was der Diskurs der Philosophie zur Metapher zu sagen hatte:

Die Metapher wurde immer definiert als die Trope der Ähnlichkeit; nicht bloß zwischen einem Signifikant und Signifikat, sondern bereits zwischen zwei Zeichen, von denen das eine das andere darstellt.¹⁰³

Die Paradoxie, die sich ergibt und die nicht in Metasprache auflösbar ist, ist folgende: Wenn die Metapher, qua ihrer Zeichenhaftigkeit, immer schon Signifikat, Vorstellungsbild ist, dann ersetzt sie ein anderes, das 'eigentlich' gemeinte Vorstellungsbild, aber nur in der Hoffnung, dieses - das ja ebenfalls ein Signifikat ist - 'klarer' vor Augen zu führen: Umwege, die Verwirrung stiften, die aber vermeintlich in Grenzen gehalten werden durch das Band der Ähnlichkeit, das zwischen den beiden Bildern herrscht bzw. herrschen muß. Es sind also schon zwei Bilder am Werk, das eine traditionell als das eigentliche und das zweite als das eigentlich metaphorische aufgefaßt. Man hat dann das, was in und mit der Metapher passiert, in Anlehnung an Freud als Verdichtung bestimmt, was aber eben nicht als Vereinigung, als eine synthetische Aufhebung von Differenzen gedacht sein darf, auch wenn der illusionäre Schluß auf Identität und Totalität gerade der spezifischen Figur der Metapher im Gegensatz zu anderen metaphorologischen Ausdrucksweisen wie zum Beispiel der Allegorie eingeschrieben ist - wie Paul de Man gezeigt hat. Doch wenn man sie als permanente Kippbewegung liest, die die Differentialität beider Signifikate ausstellt, dann wird deutlich, daß die repräsentations-logische Einheit von Ähnlichkeit und Anschauung immer schon eine trügerische war, daß die vermeintliche Einstimmigkeit zwischen Gesagtem und Gemeintem dem Gesetz der Nicht-Übereinstimmung untersteht. Kehren wir zu den Texten, die den Gesichtern keine Ansicht verleihen,

¹⁰² Eckhard Lobsien, *Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten*, S.97.

¹⁰³ Jacques Derrida, *Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text*. In: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S.205-258, hier S.210.

zurück und lesen als Beispiel eine Passage aus "Lust", die das sogenannte Innenleben der Direktorengattin Gerti vermeintlich zu skizzieren sucht:

Die Sehnsucht ist ein Stückel Holz, das diese Frau sich selbst apportiert hat. Sie braucht den Aufruhr, denn ihr Haus ist wohl bestellt und geliefert, also sucht sie sich ihre Ziele draußen, um beständig an sie zu denken und sie, wie Tütensuppen, in ihr ungebärdig kochendes Wasser einzurühren und ein fremdes Herz anzurühren. Der Katholikentag braucht ja auch den fernen Papst, der zu uns herreisen soll.(L 136f.)

Zwei Aspekte von Sprache, die die Kontur der gesetzten Figur einreißen, lassen sich hier exemplarisch darlegen. Wenn Zeichenketten aus minimalsten Signifikantendifferenzen generiert werden, wenn zum Beispiel der "Aufruhr" eines sehnsüchtigen Innenlebens ein "Einrühren" von Zielen wie Tütensuppen und das "Anrühren" fremder Herzen evoziert, dann fragt sich, wer hier wen 'widerspiegelt'. Transformationen wie die von "Aufruhr" zu den Verben "einrühren" und "anrühren", die den materiell-buchstäblichen Aspekt von Sprache als Prinzip der Signifikation in den Vordergrund rücken, nähren den Verdacht, daß sich die textuelle Bewegung eher aufgrund von kontingenten Eigenschaften des Bezeichnenden ergibt, als daß sie die Folge von vorgängigen Bedeutungsnotwendigkeiten wäre. Das Spiel der Signifikanten zerstört gleichsam die ikonische Funktion der Schrift oder stört zumindest die Illusion phänomenaler Wahrnehmbarkeit im Modus des Als ob. Wenn das Prinzip sprachlicher Gliederung als jede Form grammatischer und syntaktischer Skandierung, also ohne Berücksichtigung der semiologischen Dimension von Sprache, so ausgestellt wird, dann schürt diese Willkürlichkeit radikale Zweifel an einer möglichen Phänomenalisierbarkeit der Textwelt und stellt die Gesetztheit der literarischen Figur aus. Doch diese Bewegung stellt sich als ambivalente dar: Die unermüdliche Auslöschung der erzeugten Figurationen durch den "Takt" der Sprache verstrickt den Leser in eine permanente Double-bind-Situation zwischen der Aufforderung, sich z.B. den "Aufruhr" der Figur Gerti vorzustellen, ikonisch zu lesen und damit zu verstehen, und der gleichzeitigen Verfügung zur Defiguration. Doch das Spiel der Signifikanten auf der Ebene der Buchstaben ist nicht alleine in der Lage, die gegebene Figuration immer wieder einzureißen. "Die Sehnsucht ist ein Stückel Holz" - handelt es sich hier um eine metaphorische Aussage, die das Ergebnis eines Austausches von Eigenschaften wäre, ermöglicht von einer Analogie oder Nähe zwischen dem Begriff der Sehnsucht und den Eigenschaften des Gegenstandes Holz, die groß bzw. notwendig genug wäre, eins durchs andere ersetzen zu können? Selbst wenn man diese Aussage als wenig verführerische - im Sinne einer Verführung zur Verwechslung von Sprache und natürlicher Realität - Verbildlichung eines psychischen Zustandes zu lesen bereit ist, stellt sich die Frage, warum gleich im nächsten Satz dieser aufrührerische Zustand in einer forcierten metonymischen Verschiebung als "ungebärdig kochendes Wasser" bezeichnet wird, in das die von der holzigen

Sehnsucht begehrten "Ziele" wie "Tütensuppen" eingerührt werden? Die Eigenschaften und Konnotationen, die mit Holz verbunden werden können, sind dermaßen polar entgegengesetzt zu den Qualitäten, die mit der Hitze des Wassers assoziiert werden, daß die persuasive Kraft der Figuralität gar nicht erst angestrebt scheint. Die Versprachlichungsinstanz ist also überhaupt nicht darum bemüht, die ungewöhnliche Verbindung von Sehnsucht und Holz als notwendig erscheinen zu lassen, stattdessen wird der 'Griff' zum Signifikanten einer Dingvorstellung zur Verdeutlichung eines Gefühls als absolut kontingent ausgewiesen. Auch der Vergleich von Zielen und Tütensuppen erhöht wohl kaum die als Zweck nicht nur dieser rhetorischen Figur angestrebte 'Anschaulichkeit', denn wie sollte das unausgesprochene tertium comparationis lauten? Und der Vergleich des Vergleichs - der ferne Papst, der zum Katholikentag anreist, ähnele den Tütensuppen, die Gerti sich einrührt - läßt den Leser als Bildkonstrukteur an der sprachlichen Kontingenz dieser 'Verbildlichung' endgültig verzweifeln. Welche Interpretation ließe sich von dieser Art Figuralität machen, in welche Buchstäblichkeit ließe sie sich rückübersetzen? Doch abgesehen von der kaum herstellbaren Beziehung zwischen buchstäblichem und figuralem Sinn der zitierten Passage, es ist vor allem die fehlende Kohärenz der Wortkette Sehnsucht/Holz/Aufruhr/Ziele/kochendes Wasser/Tütensuppen/Papst, die den Aufbau eines konsistenten Bildes verhindert und damit als Effekt auch eine Verlebendigung, eine Substantialisierung der Direktorengattin Gerti radikal stört. Ein Text, der sich geradezu skandalös wenig Mühe gibt, über die eigene Rhetorizität hinwegzutäuschen, der vielmehr all seine Energie auf die Ausstellung dieser tropologischen Modelle wirft, arbeitet gegen ein Lesen, das Textualität überliest und aus dem System der geschriebenen Wörter mittels Einbildungskraft "bleibende Gestalten" bildet. In den Traditionsbestand, also ins Gedächtnis der Literatur wird die Direktorengattin Gerti wohl niemals aufgenommen, geschweige denn im Lexikon der 'bleibenden Gestalten' einen Eintrag erhalten.¹⁰⁴

Es ist also nicht hinreichend, die Lektüre vom Bilderwert der Zeichen auf die Beziehung der Zeichen untereinander, von Rhetorik auf Semiotik umzustellen. Eine semiologische Lektüre kann nicht die Tilgungen lesen, durch die die Texte die Aufhebung ihrer eigenen Setzungen vollziehen, sie kann nicht die rhetorische Ambivalenz der narrativen Sequenzen lesen, die Gesichter setzt und gleichzeitig ihre Ansicht zu zerstören bemüht ist. Die massive Irritation, die sich bei der Lektüre ergibt, liegt also nicht in erster Linie an der radikalen Nicht-Referentialität der Texte, sondern an dem Double-Bind, der an die Adresse des Lesers ergeht: Stelle Dir Gerti oder die anderen Figuren, die aus dem Chor der "Übrigen, die auch Eigenheime und Eigenheiten besitzen" (L 7) herausgehoben und mit Namen versehen sind, vor, stelle

¹⁰⁴ Siehe Annemarie und Wolfgang von Rinsum, Lexikon literarischer Gestalten. Deutschsprachige Literatur, Stuttgart 1988. Es folgte ein Lexikon für fremdsprachige Literatur, Stuttgart 1990.

sie vor den Text, und gleichzeitig ergeht die Anweisung: Unterlasse diese illusorische Bewegung, da die Gesichter, Landschaften im Text nur äußerst inkonsistente Textprodukte sind, die keinerlei Entsprechung in der Wirklichkeit beanspruchen. Wenn die Sprache selbst sprechen gehen will, wenn sie sich also in Bewegung setzen will, dann erzeugt sie genau diese Kippbewegung zwischen Setzung und Zerstörung der Setzung. Und der Leser dieser Sprache befindet sich unaufhebbar in der Situation der Gäste in der Pension Alpenrose, die die Untote namens Gudrun sehen, obwohl da keiner/keine ist, und die vor allem - ihre Verlegenheit zeugt davon - in einer tiefen Unsicherheit ob des ontologischen Status derjenigen, die sich da bei vielerlei Gelegenheiten zu sehen gibt, gefangen bleiben. Zitieren wir noch einmal diesen Abschnitt, der letztlich eine Allegorie des Lesens Jelinekscher Texte ist:

Gudrun hat inzwischen den Charakter einer alten Bekannten, doch es sieht jeder eine andere in ihr. Sie ist sozusagen der Jolly Joker hier, sie wird begrüßt, doch sofort nach dem Gruß wenden die Grüßenden verlegen die Köpfe, sie haben Gudrun mit jemandem verwechselt, was sich in der Sprache gezeigt hat: Sie haben ihr falsche Namen gegeben. Ein jeder von ihnen sieht diese Studentin jetzt schon seit Tagen, aber müßte er sie beschreiben, so fiel jede dieser Beschreibungen anders aus als die einzig richtige: daß da keiner, keine war, aber gesehen hat sie eben ein jeder, bei vielerlei Gelegenheiten. (KT 381f.)

Die Grüßenden, die verlegen ihre Köpfe wenden, sind die Leser, die Gudrun nach Tagen der Lektüre als alte Bekannte betrachten wollen, denen es aber nicht gelingt, sich in ihren Halluzinationen so einzurichten, daß sie sie für Wissen bzw. für Erkenntnis halten könnten. Was aber nicht impliziert, daß sie sich des Halluzinierens enthalten könnten, denn die setzende Autorität von Sprache 'gibt' diese Gesichter von jemandem, der keine sinnliche Existenz hat. Die grüßenden Leser sind letztlich in derselben Drehtür gefangen, die Gérard Genette als Metapher für die zwischen fiktionaler und autobiographischer Lektüre schwankendem Leser von Marcel Proust entworfen hat und die Paul de Man aufgreift, um die tropologische und damit irreführende Struktur jeder Erkenntnis zu 'verbildlichen'.¹⁰⁵ Lesen läßt sich die Sprache selbst als nicht stillzustellender, differentieller Prozeß nur, wenn man mehr oder weniger vergnügt aushält, daß der vom Text angebotene vergnügte "Joker" der Lektüre als Gesicht im Text keine Ansicht, geschweige denn eine Ein-Sicht zuläßt. Anderenfalls muß man den Kopf verlegen vom Text abwenden.

¹⁰⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, S.50 (Zitiert nach Paul de Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, S.134.)

4. Wer bildet? - Writing Cure gegen die Gebilde

Die symbolische Ordnung wird in dem Moment eingerichtet, in dem es Bilder gibt, die einen unerschütterlichen Glauben absichern, denn der Glauben ist an sich mit dem Bild identisch. (Julia Kristeva)

Die Performativität von Sprache als Akt figurierender Setzung ist also kein zu vermeidender Vorgang, genausowenig wie Lektüre nicht unterlassen kann, diesen gesetzten Figuren Sinn und Bedeutung zuzuweisen und damit zu vergessen, daß sie Bilder ohne Abbild sind. In Anbetracht dieser unhintergehbaren sprachlichen Struktur bleibt nur, die Halluzinationen, die durch bekräftigende Wiederholung eine gewisse Stabilität gewonnen haben, in deformierender Wiederholung zu reflektieren.¹⁰⁶ Gerade weil Rhetorik keine historische, sondern eine epistemologische Disziplin ist, wie Paul de Man in seinem Aufsatz "Epistemologie der Metapher" zu bedenken gibt, sind rhetorisch geschulte Lektüren - und daß die Autor-Figur Jelinek vor allem eine Leserin ist, wird inzwischen deutlich geworden sein - in der Lage, die Bilder in ihrer Rhetorizität, also in ihrer kulturhistorisch wirksamen Gemachtheit auszustellen. Und das besondere Interesse, daß eine feministisch orientierte Textarbeit - sei sie wissenschaftlicher oder literarischer Art - für diese Konstruiertheit von Bildern entwickelt hat, liegt einerseits darin begründet, daß sie damit auch Geschlechtlichkeit als rhetorisch verfaßt lesen kann. Andererseits haben Bilder von Weiblichkeit im Unterschied zu Bildern von Männlichkeit eine besondere strukturelle Funktion in einer patriarchalen Kultur, da jene genau auf diesen fundamentalen 'Ort' gesetzt sind, der die Inkonsistenz zwischen Setzung und Bedeutung, die Differentialität zwischen Setzung und Bedeutung signifiziert und gleichzeitig verdeckt. Daß Setzungen Sinn zugewiesen wird, ist zwar "grundlegend inkonsistent", aber welchen Figurationen durch die 'Beilage' von Sinn die Autorität vermeintlicher Welterkenntnis zukommt, ist so inkonsistent nicht. Es sind vielmehr erstaunlich beständige und haltbare Bilder, die "die Reduzierung von Geschichte auf Natur" zu bewerkstelligen haben, indem das Gemachte als unmittelbare, natürliche Existenz gelesen wird.¹⁰⁷ Daß bei dieser metamorphotischen Operation Bildern von Weiblichkeit eine herausragende Rolle zukommt, ist inzwischen in zahlreichen feministischen Lektüren dieser Bilder *als* Bilder nachgewiesen worden. Wenn man Geschlechterdifferenz als Analysekategorie berücksichtigt, dann wird deutlich, daß Weiblichkeit geradezu als Bild dieser

¹⁰⁶ Auf die entscheidende Frage, ob man unterscheiden kann zwischen bekräftigender und deformierender Wiederholung, werde ich in Kapitel I.5 zurückkommen.

¹⁰⁷ Vgl. Paul de Man, Metapher, S.238. Damit gibt de Man im übrigen annähernd dieselbe Definition des Terms Ideologie wie Roland Barthes, der in seinen "Mythen des Alltags" Ideologie als Verwandlung von Geschichte in Natur bestimmt.

rhetorischen Operation fungiert. Das Paradox besteht auch hier darin, daß sie einerseits einen Bedeutungseffekt darstellen, der erst im Zuge der Setzung dieser Bilder produziert wird, daß andererseits diese Bilder von Weiblichkeit in einer essentiellen Andersheit zur Männlichkeit vorausgesetzt werden als Ursprung jeder Bildlichkeit. Damit wird Weiblichkeit dem Bereich der Natur zugeschrieben, der vor jeder Kultur und Geschichte existiert, und so sind Bilder von Weiblichkeit prädestiniert, sämtliche Fiktionen von Natürlichkeit zu repräsentieren, die eine patriarchale Kultur von sich entwirft, aber letztlich auf Distanz halten muß. Weiblichkeit ist Bild schlechthin und gleichzeitig die Fiktion von Natur, die vor bzw. jenseits aller Bilder gesetzt wird, um diese entstehen zu lassen.¹⁰⁸ Durch die Gleichsetzung mit Natur wurde die Frau als die Andere gegenüber Kultur und Kunst konstruiert, als Objekt, das heilbringend und bedrohlich zugleich sein kann. Die strukturelle Kontinuität der beiden - wie sie Elisabeth Bronfen so prägnant bezeichnet hat - "Kulturmütter", die Verführerin Eva und die Jungfrau Maria, geben beredtes Zeugnis von dieser ambivalenten, aber in dieser Ambivalenz äußerst stabilen Stellung der Frau als Bild aller Bildproduktion. Somit ist in einer patriarchal funktionierenden Kultur rhetorisches Lesen von Weiblichkeits-Bildern Möglichkeitsbedingung von De-Konstruktion im Sinne von De-Figuration schlechthin. Und somit müssen auch Texte, die den Bildern und den Zeichen ihre vermeintlich natürliche Realität rauben, d.h. ihren vergessenen, da ikonisch gelesenen Konstruktionscharakter wiedergeben wollen, die Aufmerksamkeit auf Weiblichkeits-Bilder als Objekt und Fundament jeder männlichen Repräsentations-Arbeit lenken.¹⁰⁹ Daher beginnt der Text, in dem die Sprache sprechen gehen will, mit dem Spaziergang eines Bildes:

¹⁰⁸ Zur strukturellen Relation zwischen Bild und Weiblichkeit innerhalb patriarchalischer, d.h. nach Slavoj Žižek von einer paternalen Metapher beherrschten Kultur vgl. zusammenfassend Elisabeth Bronfen, *Weiblichkeit und Repräsentation* - aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Hadomud Bußmann/Renate Hof (Hgg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S.408-445. Siehe auch Griselda Pollock, *Vision and Difference*, London 1988: "Bilder und Texte sind keine Spiegelungen der Welt, die lediglich ihren Ursprung reflektieren. Vorstellung und Darstellung - also Repräsentation - bezeichnet etwas Gestaltetes, etwas rhetorisch, textuell oder bildlich Kodiertes, ganz verschieden von seiner Existenz." (zitiert nach Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, S.98.)

Und Sivia Eiblmayr führt in der Einleitung ihrer kunsthistorischen Monographie auch eine prägnante Auseinandersetzung mit der älteren Forschung, die unter dem Stichwort "Frauenbild" nur die Misygonie der kulturellen Tradition lesen kann und die, damit sie dazu in der Lage ist, eine authentische Weiblichkeit voraussetzen muß. (*Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.)

¹⁰⁹ Zu dem Term des ikonischen Zeichens vgl. W.J.T. Mitchell, *Representation*. In: Frank Lentricchia/Thomas McLaughlin (Hgg.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago 1990, S.75-89.

Daher verfehlt auch die Kritik an der "Überreizung" des Spiels der Signifikanten die Arbeit der Texte gänzlich. Es geht nicht um ein Jelineksches Gesellschaftsmodell, das in Charaktermasken verkörpert wäre, die die Klassen- und Geschlechterverhältnisse am Leib und im Kopf tragen würden - wie die Autorin ihre Lektüre von Prosa-Texten Jelineks zusammenfaßt. Es geht vielmehr um die Ausstellung der Modelle selbst, in denen sich Gesellschaften einrichten, indem sie sie für Natur halten. Und "auf der Bühne des Imaginären" haben Weiblichkeitsbilder in einer patriarchalen Gesellschaft tatsächlich eine andere Funktion, wie Riedinger richtig bemerkt, um daraus den falschen Schluß zu ziehen, in den

Die Frau geht mit ihrem Kind spazieren. Sie gilt allein schon mehr als die Hälfte von allen Körpern hier, die andere Hälfte arbeitet in der Papierfabrik unter dem Mann, nachdem die Sirene aufgejault hat. [...] Der Mann wird nicht mitgezählt unter den Bewohnern, er zählt allein. (L 7f.)

Der Körper der (bürgerlichen) Frau als Aus- und Vorgeführter, im Spaziergang Aufgeführter hat auch bzw. insbesondere jenseits direkter ökonomischer Nutzung Geltung als Bild seiner selbst. Die Arbeit, der ökonomische Wert der Frau ist die permanente Zur-Schau-Stellung des eigenen Körpers, der damit zwangsläufig ersetzt wird durch sein Körper-Bild. Der Effekt dieser Zur-Schau-Stellung für Andere, des Sich-Sehen-Machens ist Bild-Werdung, denn unter der Herrschaft des Blicks wird das Subjekt zum Bild transformiert. Die strukturelle Psychoanalyse Jacques Lacans hat diesen Vorgang der Bild-Werdung im Rückgriff auf Jean-Paul Sartre sowie durch eine differenzierende Kartierung des traditionellen Feldes der Wahrnehmung mit Hilfe der Spaltung von Auge und Blick beschrieben: "...auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild/tableau."¹¹⁰ Die Situation unter dem Blick des Anderen zu stehen, gilt zwar sowohl für die weibliche als auch für die männliche Position, dennoch kommt die symbolische Konstitutierung der Geschlechterdifferenz nicht ohne die Zuschreibung einer besonderen Affinität zwischen Frau und Bild aus. Dem Bild der Frau als privilegiertem Objekt und Fundament des männlichen Imaginären, das damit die Grenze der gesellschaftlichen Ordnung markiert und sich selbst nicht als Subjekt des Sehens plazieren kann, sind in "Lust" signifikanterweise andere Gestalten an die Seite gestellt, die ebenfalls im Status des Bild-Seins verharren müssen, ohne selbst zu Produzenten von Bildern werden zu können:

Erschrocken sitzen die Bewohner, die nicht einmal Papierarbeiter sein dürfen, vor ihren Bildschirmen und starren auf die listenreiche Erfindung ihrer selbst, hat denn niemand teil an ihrem Leiden? (L 212)

Der "Arbeitslose" als die Figur, die aus dem Gesellschaftlichen, also aus der Sprache, buchstäblich entlassen ist, da sie im symbolischen Spiel der Substitutionen keinen Platz mehr innehaben kann - im Gegensatz zur Figur "Frau", die erst gar nicht aufgenommen wurde -, ist zurückgeworfen auf eine Position des Mangels. Das Spiegel-Theater, das das Selbst erfindet, funktioniert nicht mehr, für "die" Frau hat es in einer Bilder-Ordnung, die sich um den Phallus als Signifikant des Mangels etabliert hat, nie funktioniert. Denn da die Verwechslung des zerstückelten Körpers mit dem Spiegelbild als autonome Ganzheit, als Garant einer stabilen und kohärenten Subjekt-

monströsen Bildern der Texte würde einmal mehr die Frau als "bloßes Naturwesen" vorgeführt. (Rosa Riedinger, Eigentor. In: Elfriede Jelinek. Text+Kritik 117 1993, S.31-37.)

¹¹⁰ Jacques Lacan, Was ist ein Bild/Tableau?. In: ders., Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim/Berlin 1987, S.112-126, hier S.113.

Position nur möglich ist, wenn sie von dem Ort des Anderen, von dem Register des Symbolischen ergeht, kommt die Verweigerung dieser Anerkennung einer Zerstörung der Identifikationsprozesse und damit des imaginären Weltbezugs gleich. Die Figur des Arbeitslosen, die - statt jubilatorisch die listenreiche Erfindung ihres Selbst zu begrüßen - schreckhaft auf ihr Ichideal auf dem Bildschirm reagiert, die - statt sich durch spiegelbildliche Identifizierung als vermeintliches Subjekt der Fülle zu stabilisieren - nur "starren" kann auf das Zu-Sehen-Gegebene, ohne imstande zu sein, dieses imaginär zu besetzen: diese Figur hat in der Tat eine Leidensgenossin. Da die Autor-Figur nicht nach Anteilnahme sondern nach Teilhabe fragt, ist die strukturelle Gleichzeitigkeit von Blick und Schreck an anderer Stelle schnell gefunden:

Fügen wir dem hinzu, was eines Tages ein von unserer Absicht völlig unabhängig gedrehter Film dem Unsrigen vorführte, von einem kleinen Mädchen, das sich nackt vor den Spiegel stellt: seine Hand mit einer linkischen Bewegung blitzschnell über den phallischen Mangel schiebend.¹¹¹

Im 'hinzugefügten' Fall des kleinen Mädchens ergeht also kein anerkennender Blick, es ist vielmehr der Schrecken einflößende Blick, der den Mangel bestätigt, statt ihn wie beim jubelnden Jungen - wenn auch unvollkommen - zu verdecken. Der Schreck bannt den weiblichen Körper vom Schauplatz, und wer da im zweiten Anlauf aufläuft, ist ein eingeschüchterter Gespenster-Körper, der seine Morphogenese, seinen phantasmatischen Identitäts-Panzer am Bild des anderen Geschlechts zustandezubringen bemüht ist.¹¹² Der Formation dieses weiblichen Ich mangelt es dementsprechend bedrohlich an Stabilität, da die imaginären Bindungen nicht von dauernder Haftung sind:

Sie begegnet sich, wo sie will, und flieht sich gleichzeitig, weil's woanders eine herrlichere Begegnung mit ihrem Inneren geben könnte, wo man in den Wolken sitzen und aus seligen Gläsern noch mehr von seinen Gefühlsamkeiten in sich hineinschütten könnte. Sie ist so flüchtig wie eine Verbindung, die sich jeden Augenblick lösen wird. (L 97)

Der Körper des Mannes als Direktor hingegen hat Gewicht im buchstäblichen Sinne, er ist nicht sein Körper, sondern er hat seinen Körper, mit dem er andere, weniger gewichtige Körper "zur Anwendung bringt" (L 57) und für sich nutzbar macht. Und das diese unter-schiedenen Gewichtigkeiten mit dem Gewicht symbolischer, d.h. sprachlicher Akte gekoppelt sind, geben die beiden folgenden Textstellen zu lesen:

¹¹¹ Jacques Lacan, Von dem, was uns vorausging. In: ders., Schriften III, Weinheim/Berlin 1986, S.13.

¹¹² In "Ein Sportstück" heißt es: "Ich bin eine Frau und gleichzeitig ihr Gegenteil, weil ich nur meinen eigenen Blick, und auch den nur auf mich selbst zulasse. Den fremden Blick, der mich ansonsten mißt, aber nicht in Sicherheit wiegt, weise ich entschlossen zurück." (S 78).

Der Direktor hält die Frau mit seinem Gewicht nieder. Um die freudig von der Mühe zur Ruh wechselnden Arbeiter niederzuhalten, genügt seine Unterschrift, er muß sich nicht mit seinem Körper drauflegen. (L 19f.)

Das Haus gehört ihm, sein Wort ist dort schon eingetroffen und wird beherzigt werden. Er zieht das Geschlecht seiner Frau auseinander, ob er sich auch leserlich dort eingeschrieben hat. (L 32f.)

Diese Figurationen von gewichtigen und gewichtslosen, von schreibenden und beschriebenen Körpern sind es, die der Text immer wieder sprachlich in Szene setzt. Es sind die virtuellen Plätze einer Bilder-Ordnung, eines strukturalen Raumes, der im Verhältnis zu konkreten Individuen vorrangig ist, die der Text in der familiären Triade Vater/Mutter/Sohn und in der ökonomischen Triade Besitzer der Produktionsmittel/ Produzenten/Arbeitslose zu "sehen" gibt - und eben nicht die Platzhalter, die diese Struktur lediglich aktualisieren bzw. "verkörpern". Diese Differenz zu "übersehen", ist eine fast notwendige Fehllektüre nicht nur Jelinekscher Texte, da ein rein "theoretischer" Blick - und nichts anderes bedeutet ja, eine Struktur zu sehen - unmöglich ist. Was nicht heißt, daß er der Mühe nicht wert wäre. Eine mit "der Waffe des Auges" ausgestattete Autor-Figur, die aber auch einmal "den falschen Abzug erwischt" (L 120), gibt die Gesetze des Bilder-Theaters, die Struktur und ihre Elemente, die weder ganz in der Modalität des Gesellschaftlich-Ökonomischen noch in der des Psychischen aufgehen, als ein "Objekt" zu sehen, das in gewissem Sinn nicht sichtbar bzw. gegenwärtig ist, keine Realität besitzt, aber dennoch nicht dem Register des Fiktiven angehört.¹¹³ Und eines dieser Gesetze ist die Imagination einer männlichen Schöpfer-Kraft auf dem sicheren Fundament einer "Frau", auf dem man ohne Absturz-Gefahr herumklettern kann:

Der Mann *erschafft* [Hervorh. S.K.], vom Wind emporgeweht, die Frau, er zieht ihr den Scheitel und wirft ihre Beine auseinander wie welke Knochen. Er sieht Gottes tektonische Verwerfungen an ihren Oberschenkeln, sie machen ihm nichts aus, er klettert in seinen Hausbergen herum auf sicherem gewohnten Steig, er kennt jeden Tritt, den er austeilt. Der stürzt nicht ab, der ist hier zuhaus. (L 24)

Insofern ist es nur folgerichtig, daß gerade die Figuren, die als Figuren dieser männlichen Repräsentations-Arbeit, als Metafiguren der Bild-Schöpfung im kulturellen Bilder-Archiv fungieren, in den Texten Jelineks als umherirrende, spukende Zitationen eine bedeutende Rolle spielen. Denn das auf die performative Qualität von Sprache setzende Gotteswort, dem sich deutschsprachige Literatur

¹¹³ Gilles Deleuze, Woran erkennt man den Strukturalismus?, Berlin 1992: "Vielleicht bezeichnet das Wort Virtualität genau den Modus der Struktur oder den Gegenstand der Theorie. Unter der Bedingung, daß es ihr alles Vage nimmt; denn das Virtuelle hat eine Realität, die ihm eigen ist, die jedoch mit keiner gegenwärtigen Realität, mit keiner gegenwärtigen oder vergangenen Aktualität in eins geht; es hat eine Idealität, die ihm eigen ist, die jedoch mit keinem Bild, mit keiner abstrakten Idee in eins geht." (S.27)

unterstellte, seitdem sie zur Dichtung gesteigert wurde, ist als gemeinsame Verpflichtung für Autor- und Leserschaft nur ironisch zitierbar, wenn es zum Beispiel nicht so sehr um die Vor-Stellung, sondern um die Nachstellung von zu Büscheln gebundenen Toten geht:

Ruhig und zu Büscheln gebunden strömen die Toten nach oben, denn sie begehren nach Licht, und das finden sie in diesem Hause erst ganz oben. In ihrer zerfetzten Hühnerhaut noch der Nachgeschmack von Materie, aus der es singt wie in einem Musikantenstall, oder in der es kracht wie von einem tollen Krimi, oder aus der es lacht wie in Villach und Mainz, wo die Menschen, um sich selbst zu entgehen, wie riesige Tierherden aus den Wassern ans Ufer klettern, vom Gewicht ihrer Körper aber immer wieder hinuntergezogen werden. Kommen Sie, lassen Sie uns einen Menschen machen nach unserem Bild! (KT 240f.)¹¹⁴

Diese exorzistische Zitation eines Gottesworts, das umgeformt zur Formung von Menschen aus Signifikanten-Material zum Meta-Gedicht schöpferischer Autorschaft in der deutschsprachigen Literatur avancierte, und dessen diebischer Autor, der das Wort Gottes gestohlen hat, zu allem Überfluß noch mit seinen letzten Worten auftaucht, entläßt die Dichtung aus ihrem Auftrag.¹¹⁵ Zu Hilfe kommt diesem Akt der Kündigung, der eben genauso wiederholt werden muß wie der Akt der Beauftragung, die deformierte Anrufung von Fernseh-Sendungen, die für gute Laune und Spannung zu sorgen haben. Das Herbeizitieren des Mediums, das die Versorgung der Köpfe mit Bildern übernommen hat, die Heranziehung des "Abwasser-Kanals", der Stimmen und Bilder in die Wohnungen rinnen läßt, geschieht hier keineswegs in medienkritischer Absicht.¹¹⁶ Er bietet stattdessen allerbeste Unterstützung bei der Austreibung des

¹¹⁴ Die Differenz von Vorstellung und Nachstellung wird auch in dem anderen Toten-Text Jelineks ins Spiel gebracht, nicht ohne wiederum die Polysemie des Wortes Nachstellung zu nutzen: "Das Paket mit dem Explosivstoff hat, kaum daß es erwacht war, Menschen nachgestellt, und ich versuche, sie im letzten Moment noch zu retten, indem ich sie hier wieder nachstelle, genau so wie sie zusammengehört haben und wie sie auf dem Foto drauf sind." (SS 18).

¹¹⁵ Bei Goethe lautet die Selbstverwandlung in Prometheus folgendermaßen: "Hier sitz' ich, forme Menschen/ Nach meinem Bilde,/Ein Geschlecht, das mir gleich sei,/Zu leiden, weinen/Genießen und zu freuen sich,/Und dein nicht zu achten,/Wie ich." (In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd I: Gedichte und Epen, hg.v. Erich Trunz, München ¹²1981, S.46) Zu dem Goethe-Gedicht vgl. Klaus Weimar, *Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1982 sowie Friedrich A. Kittler, *Fiktion und Simulation*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg.v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig ⁵1993, S.196-213.

Zum Prometheus-Mythos als Grundthema abendländischer Kunst und Kultur vgl. die von Wolfgang Storch und Burghard Damerau herausgegebene Anthologie: *Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis René Char*, Leipzig 1995.

¹¹⁶ Vgl. eine andere Passage in "Die Kinder der Toten": "Die Leute haben Teller an ihren Häusern angebracht, um auch diese Nacht wieder gründlich auszumelken, Stimmen und Bilder wie aus einem Euter in ihre Wohnungen rinnen zu lassen, [...]. Die ersten Werbestimmen, die doch so sicher in sich ruhten, werden, mitten im Aufschrei (die Werbung ist immer lauter als der sie umgebende Vorabend-Serientäter Film!) weggezappt, Millionen wollen einmal schauen, was derweil in einem andren

Gottes-Dichter-Wortes für eine Autor-Figur, die alles daransetzt, nicht als prometheische Menschen-Macherin lesbar zu sein. Insofern ist eine kulturpessimistische Fernseh-Kritik, wie sie die Forschung bei den Texten Jelineks am Werk sieht, zumindest eine vereindeutigende Lektüre, die eher über das ungebrochene Funktionieren ihrer eigenen Leitdifferenz von Kunst und sogenannter Massenkultur berichtet, statt der ambivalenten Stellung des neuen 'Kanals' in Jelineks Texten gerecht zu werden.¹¹⁷ Nicht nur in der oben zitierten Passage dient der intermediale Bezug auf das sogenannte Massenmedium Fernsehen vor allem dem Performativ einer willkommenen Austreibung. Denn der Effekt, der sich mit dieser nicht ganz freiwilligen Abdankung der Dichtung einstellen soll, ist die Verflüssigung des Ge- und Ver-dichteten als Bild. Die Textstelle, der diese Arbeit ihren Titel verdankt und die als Metonymie des Satzes, daß die Sprache selbst jetzt sprechen gehen wolle, gelesen werden kann, lautet folgendermaßen:

An dem jungen Toten klebt noch etwas Kot, der an einem Oberschenkel hinuntergeronnen ist, der Aushub ist jetzt festgetrocknet, aber diese Bucklige Welt (keine Sorge, ist ein schönes Stück Niederösterreichs), dieses gewölbte Geschlecht, das sein Lebensgemächtnis abschließt, wir warten alle, daß es eine Äußerung macht, sich also zu äußern anschickt, lispelnd etwas hergibt, das seinem Namen Ehre machen könnte, das Leben selbst, das an diesem Stiel wächst, zum eigenen Verzehr, so ungefähr jedenfalls hat man es sich *vorzustellen*, glaubt man den **Dichtungen, die leider manchmal undicht werden und uns mit einem Wortschwall überschütten**, und wir haben unser Begriffsvermögen gerade aufs Sparbuch gebracht, um es uns später von den glühenden Nadeln einer Vorabendserie veröden zu lassen, was wollte ich im Grunde sagen? Nur keine überflüssigen Flüssigkeiten! (KT 68, Hervorh. S.K.).¹¹⁸

Da mag man der schlecht ausgebildeten Dichter-Installateurin, die das Leck nicht mehr abdichten kann, die zu viel fernsieht, um ihr Begriffsvermögen zu schützen, und

Abwasser-Kanal los ist." (KT 249) Diese Passage als Kritik an der 'barbarischen' Technik des Zappens zu lesen, muß nicht nur vergessen, daß man mit einer 'kultivierten' Technik des Lesens bei diesen Texten nicht viel anfangen kann. Sie muß auch mindestens eine andere Stelle überlesen, die die impliziten Verschwörungstheorien kulturpessimistischer Medienkritik ironisch zitiert: "So jung ist er nicht mehr, daß er alles glaubt, was in die Welt mittels Antennen vom Dach gesendet wird. *Eine fremde Macht ist er selber*." (KT 248)

¹¹⁷ Der Aufsatz von Katharina Langhammer weicht zumindest tendenziell von diesem Schema ab, indem er zum Beispiel darauf hinweist, daß in den Texten die Zitation des Fernsehens auch Hochkultur und Gesellschaftsstrukturen zersetzende Funktionen zu übernehmen hat: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. Elfriede Jelinek. In: Jörg Döring/Christian Jäger/Thomas Wegmann (Hgg.), Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert, Opladen 1996, S.187-203.

¹¹⁸ Daß sich bei Dichtungen, die undicht geworden sind, hermeneutisches Lesen als Tauchgang von der Oberfläche in die Tiefe erübrigt, gibt also der Text selbst zu lesen. Nicht etwa, weil eh schon alles egal wäre, wenn die Autor-Figur nicht weiß, was sie *im Grunde* sagen wollte, sondern da es keinen *Grund* des Textes zu ergründen gibt, egal, wie tief man tauchen würde.

die sich selbst zur Vernunft in Sachen "Sprach-Erguß" rufen muß, mit einer Gegen-Frage antworten: Was sollte ich "im Grunde" verstehen? Da aber - um weiterzulesen und weiterzuschreiben - nichts anderes übrig bleibt, als zu 'verstehen' und damit auch etwas 'vorzustellen', ist die Suche nach einem 'Vorstellungs-Bild' - und sei es das Zitat eines Vorstellungsbildes - unentbehrlich. Und dieses findet sich auch im Kontext der oben zitierten Textstelle. Denn dieser junge Tote, auf dessen lispelnde Gabe seines Lebens man(n) vergeblich wartet, fungiert als Bild eines weiteren männlichen Schöpfer-Mythos. Es ist die Figur Pygmalions, die als berühmtester Bild-Hauer abendländischer Zeiten hier aufgerufen wird. Dieser verdankt seiner Kunst nicht nur den Ruhm, mit seiner Statue eine so vollkommene Nachahmung des Lebens geschaffen zu haben, daß die Kunst als Substitut noch die Natur als das, was sie ersetzen soll, übertrifft und damit die Spuren seines Status' als Substitut tilgt: "So verbarg sein Können die Kunst"¹¹⁹ Jelineks Kommentar zu diesem metamorphotischen Verfahren an anderer Stelle: "Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst." (KT 8) Pygmalion, den die Menge der Fehler, "die die Natur dem weiblichen Sinne gegeben", zunächst zur Einsamkeit verdammt, verdankt seinen Fähigkeiten bekanntlich auch noch seine Lebensgefährtin, da er seine begehrte Statue mit Unterstützung der Göttin Venus in ein Wesen aus 'Fleisch und Blut' verwandelte. Mit dem Einhauchen des Atems wird seine herrschaftliche Position gegenüber der neuen Erdenbewohnerin deutlich. Kaum hat die Statue seinen Kuß empfangen, "sah, als empor zum Licht sie die scheuen Lichter erhob, zugleich mit dem Himmel den liebenden Jüngling."¹²⁰ Aber mit der Bildwerdung Pygmalions in Jelineks Text ist das Ende der (Selbst)Verlebendigungsarbeit eingeleitet. Eine längere Passage über den jungen Toten, der sich als verankerte Statue entpuppt, sei an dieser Stelle zitiert - nicht nur, um meine, von der Erzählstimme des Textes an anderer Stelle eingeklagte Dankbarkeit hinsichtlich einer der wenigen "Erzähl-Auktionen" zu erweisen, die der Text bietet, indem er einer der gesetzten Gestalten wenigstens eine gewisse Stabilität verleiht¹²¹:

Na, wer sagts denn, wenn nicht ich: Eine schemenhafte Gestalt steht, leicht nach vorn gebeugt, vor dem Gangfenster, dem als Accessoire eine kleine Keramikvase, ein heimisches Produkt, beigegeben wurde, die irgendwann einen Riß abgekriegt hat. Und diese Gestalt eines jungen Mannes, die sich hier spazierengeführt haben muß, scheint auch einen Sprung in der Schüssel zu haben: Sie rührt sich nicht. Steht wie

¹¹⁹ Ovid, Metamorphosen, X/252. Aus dem Lateinischen von Erich Rösch, München 1997.

¹²⁰ Ebd., X/243f und 293f. Zu der Figur des Pygmalions vgl. den Aufsatzband von Matthias Mayer/Gerhard Neumann (Hgg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos, Freiburg i. Br. 1997, sowie die Monographie von Inka Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions, München 1998.

¹²¹ Die Stelle, auf die ich hier Bezug nehme, lautet: "Heute gibts hier eine Erzähl-Auktion, Sie können mir dankbar sein!" (KT 313)

eine Statue, deren Laufpaß noch abgestempelt werden muß. Es kann nicht angenehm sein, in solcher Stellung zu verharren, vollkommen nackt und leicht nach vorn gebeugt, die linke Hand beinahe lässig abgewinkelt in die Hüfte gestützt. Eine Statue, die leider erkrankt zu sein scheint, denn dieser junge Mann vertritt nichts, jedenfalls nicht seine Beine, die, ein starres, fleischiges Gestänge, im Boden verankert sind. [...], die Adern auf dem Geschlecht sind vor Wut ganz aufgeschwollen, das, was darin aufgehäuft war, hat sich in Bewegung gesetzt, [...] dann neigte sich das Lebensschiff auf den Wellen, das kostbare Stückgut glitt wieder zurück, ein paar glasklare Tropfen lugen immer noch über den Rand des Geschlechts und trocknen langsam an, unnatürlichen Glanz hinterlassend, Festlichkeit, Redegabe, eine sprühende Begabung, die im letzten Augenblick dann doch nicht mehr hervorsprudeln konnte. (KT 66f.)

Es scheint so, als sei Pygmalion selbst als mythische Figur aller Figuren hier in die Statue verwandelt, die er durch sein Begehren zu verlebendigen verstand. Oder vielleicht ist es durch die Verknüpfung der beiden Figuren, die dank ihrer Kunstfertigkeit göttergleich die Gabe von Leben bewerkstelligen, noch ein wenig komplizierter: Ein weiblicher Pygmalion begehrt nicht die Verlebendigung von Prometheus, denn diese Statue wird an späterer Stelle auch als Titan bezeichnet, also als dem Geschlecht der Götter angehörig, aus dem auch Prometheus als Sohn des Titanen Iapetos hervorging: "Dieser nackte Körper des vernachlässigt scheinenden Titanen [...] ist wie eine Anspielung kurz sichtbar gewesen, mehr nicht." (KT 73). Eine Statue, die nichts zu vertreten hat, da man ihr den allerdings noch nicht abgestempelten Laufpaß gegeben hat, scheitert an der Aufgabe der Selbstverlebendigung bzw. der Reinkarnation. Dem Künstler als phallischem Schöpfer - ist er erst einmal selbst zum verankerten, nicht gewollten bzw. nicht begehrten Bild geworden - vertrocknet seine schöpferische Potenz am eigenen Leib, unnatürlichen Glanz hinterlassend: Bildwerdung ist nicht nur unangenehm, wie die Erzählstimme vermutet, sondern auch Verlust von Bildgebung mittels Sprache. Die Redegabe, die Rhetorik, die Tropen können und wollen sich nicht mehr materialisieren. Für diesen Verlust einer sprühenden Begabung hat die Autor-Figur, die sich hier bezeichnenderweise als Teil eines gemeinschaftlichen Wir ausgibt, nur ein höchst zweideutiges Wort übrig: "Da er nicht mehr sprechen kann, können ruhig wir ihm zusprechen!" (KT 69). Ob hier nun Trost gesendet oder Lob erteilt wird für diese mißlungene Selbsterzeugung, oder dieser Zuspruch gar einem Einreden auf diesen jungen Toten gleichkommt, die Selbst-Versuche mit und an seinem Phallus nicht einzustellen, ("um ihn zu entwurzeln?" KT 74): Welcher Sprechakt hier vollzogen wird, bleibt unentscheidbar. Als einem, der einen Sprung in der Schüssel zu haben scheint, bleibt ihm als verhinderter Titan auf jeden Fall die Substantialisierung der Worte vorenthalten und die weibliche Figur, die nicht seinen Weg kreuzt, sondern seinen Tod durchkreuzt, will keineswegs von ihm zum Leben erweckt werden:

...ein nackter junger Mann, in dessen Geröllrinne, an dessen Felsmassiv immer noch stinkender Kot klebt, ist in seiner eigenen Besinnung klebengeblieben, da werden wir keinen Stil brauchen, ihn uns vorzustellen. Vorne schaut er aus blicklosen, leeren, dunkel umschatteten Augen vor sich hin, in die gefegte Ecke des Ganges, während, bereits deutlich entwickelt, eine noch tropfend nasse Fotografie, das aus einem Becken gehobene Freie eines Frauenkörpers lockt, dieser Ausweg, damit die Ferne gewahrt bleibe, dieser eigentliche Weg, den der Mann einzuschlagen wünscht, den er aber manchmal nicht findet. Dafür ist das Rufende nah, das Weibliche ist nötig, nur damit die Ferne nicht ganz vom Toten weggeht. [...]. Gudrun durchkreuzt diesen Tod, indem sie auf den Pfahl zugeht, der diesen Männerkörper endgültig festnagelt. Sie will ihn sich ins Herz stoßen, in der Hoffnung, daß endlich er ihr den Vampirtod geben und gleichzeitig all das halb zerkaute und dann ausgespuckte Wissen entziehen möge, das von keinem gebraucht wird, das ihr aber immer noch eine Art Leben zu verleihen scheint. (KT 69f.)

Der endgültig festgenagelte Pfahl-Phallus nicht als lebenspendende Maßnahme - die blicklosen Augen sind Augen ohne Begehren, die die Lockung eines Frauenkörpers als rufende Ferne nicht 'wahrnehmen'¹²² -, sondern als Hilfe bei dem endgültigen Entzug des Weiblichen als tropfend nasse Fotografie, die nicht wirklich lebt, sondern selbst schon nur eine Art Leben zu sein scheint: Was hier in Szene gesetzt wird, ist der Tod der oben skizzierten Geschlechterrelation, die sich um den Phallus als Signifikant des Begehrens strukturiert; ein Tod, der nicht zu verwechseln wäre mit dem Tod der Geschlechter.

Die (Bilder)Ordnung der Geschlechter, wie sie die Psychoanalyse als strukturelle Wissenschaft ermittelt hat, ist in dieser Begegnung zwischen einem Frauen- und einem Männerkörper auf jeden Fall dermaßen durcheinander geraten, daß sich keine in sich kohärenten Positionen mehr ausmachen lassen, die gemeinsam ein funktionierendes relationales Gefüge ergeben würden. Wer hier für wen welche 'Erscheinung' zu sein hat - denn anderes als 'Erscheinungen' können, Jacques Lacan zufolge, die Geschlechter füreinander nicht sein - ist nicht auszumachen. Wenn die Erscheinung der Erscheinung ins Spiel kommt, gerät das Gefüge, das sich um den Phallus als symbolischem 'Zentrum' ausbildet, ins Wanken. In dem Spektakel der Entstehung besteht der Phallus zwar noch auf seiner Gestalt, aber als Gestalt der Gestaltgebung hat er ausgedient. Denn im Augenblick des Todes

¹²² Zur Positionierung der Frau in der Ferne vgl. die Nietzsche-Lektüre Derridas, die zu einigen Auseinandersetzungen in der feministischen Theorie geführt hat: Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Werner Hamacher (Hg.), Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt a.M. 1986, S.129-168. Vgl. die Kritik Sigrid Weigels an der Lektüre Derridas, die ihm vorwirft, das Weibliche - entgegen aller Absichten auf ontologisierende Aussagen zu verzichten - erneut als Metapher der uneinnehmbaren Wahrheit festzuschreiben: 'Das Weibliche als Metapher des Metonymischen' - Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise. In: dies., Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen, Reinbek b. Hamburg 1989, S.196-213.

...ist dieser junge Kerl doch glatt auf die zweitbeste Lösung verfallen, im letzten Moment Todesrausch als ein Ganzer in sein Geschlecht, in den letzten Abgeordneten seines Geschlechts hineinzuspringen, die Leinen loszumachen und anzutauchen und selbst sein eigen Geschlecht zu werden! [...] Dieser Bursch hat sich unter den Schutz seines gesamten Geschlechts gestellt, das ihn ununterbrochen beschläft und damit sich selbst! Dieses Geschlecht fickt sich selbst, denn es ist das letzte seiner Art, seine Subjektwerdung ändert nichts Wesentliches,... (KT 385)

Autoerotik fungiert als letztes Mittel dem Tod zu entkommen. Der Rückzug, der verzweifelte Sprung ins eigene Geschlecht ist natürlich der Sprung ins Nichts, da das Geschlecht kein eigenes Selbst hat und damit seine Subjektwerdung in der Tat nichts Wesentliches ändert, da von Subjekt-Werdung gar keine Rede sein kann. Vor allem ist mit dem "Sprung" ins eigene Geschlecht markiert, daß ein "Gebilde" als Zeichen des Begehrens nicht mehr erzeugt werden kann. Das Verhältnis der Jelinekschen Texte zu psychoanalytischen Theoremen mag ein ambivalentes sein, da sie die Theoreme zwar in Szene setzen, aber gleichzeitig durch eine Art von Überdrehung das Funktionieren dieser Geschlechterordnung in Frage stellen. In der Fehde mit der Macht des Bildes als Politik der Konstruktionen, die sich nachträglich als Re-Konstruktionen ausgeben, fungiert allerdings das, was sich die Praxis der Psychoanalyse nennt, als Vor-Bild der Jelinekschen Wörter-Kunst. Denn jene findet ebenfalls ihren Ausgangspunkt in dem Versuch der Tilgung wirkmächtiger Halluzinationen, indem sie auf die Kraft der Umwandlung von inneren Bildern in durch die Kur evozierte Worte vertraute. In den "Studien über Hysterie" beschreibt das Verfahren der Talking Cure als Sieg der Worte über die Bilder:

Ist einmal ein Bild aus der Erinnerung aufgetaucht, so kann man den Kranken sagen hören, daß es in dem Maße zerbröckle und undeutlich werde, wie er in seiner Schilderung desselben fortschreite. Der Kranke trägt es gleichsam ab, indem er es in Worte umsetzt. Man orientiert sich nun an dem Erinnerungsbilde selbst, um die Richtung zu finden, nach welcher die Arbeit fortzusetzen ist. "Schauen sie sich das Bild nochmals an. Ist es verschwunden?" - "Im ganzen ja, aber dieses Detail sehe ich noch." - "Dann hat dieses noch etwas zu bedeuten. Sie werden entweder etwas Neues dazu sehen, oder es wird Ihnen bei diesem Rest etwas einfallen." - Wenn die Arbeit beendet ist, zeigt sich das Gesichtsfeld wieder frei [...]. Sobald er dies vollzogen hat, schwindet das Bild, wie ein erlöster Geist zur Ruhe eingeht.¹²³

Dieses imaginäre Gespräch zwischen Arzt und Patient wiederholt sich in dem Text, der den Namen "Lust" trägt, der aber das mit dem Titel gegebene Versprechen, dieser

¹²³ Sigmund Freud, Zur Psychotherapie der Hysterie. In: Josef Breuer/Sigmund Freud, Studien über Hysterie, Frankfurt a.M. 1991, S.271-321, hier S.297. Zur Psychoanalyse als Exorzismus der inneren Bilder vgl. Friedrich Kittler, Grammophon. Film. Typewriter, S.212-226.

Text handele von Lust bzw. sei ein Lust erzeugender, systematisch unterläuft, um sich stattdessen dem Projekt der Lust-Austreibung zu verschreiben. Ein Gespräch zwischen Leserin bzw. Leser und Autor-Figur fingierend, heißt es dort: "Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also." (L 170) Da die Arzt-Autor-Figur aber noch zweifelt an der Befreiung des Gesichtsfeldes ihrer Patienten-Leserschaft, geht die Zerbröckelung und Abtragung durch die Worte noch 85 Seiten lang weiter, bis es auf der letzten Seite, wo "eine schöne Ruhe winkt", heißt: "Aber nun rastet eine Weile!" (L 255)

Diese Writing Cure gegen die Bilder allerdings als traditionellen Ikonoklasmus zu deuten, der die Bilder auf ihre Minderwertigkeit, Abkünstigkeit und ihr Täuschungspotential hin überführen und damit gerade in der Geste der Ablehnung des Bildes ihre eigene Diffamierungsabsicht unterlaufen würde, verfehlt meiner Ansicht nach das Entscheidende. Bilder täuschen, da sie mystifizierend als Bilder für das "Echte" gelesen werden. Aber die Täuschung und Irreführung rührt nicht von einer Verzerrung und Verfälschung der Realität her, sondern sie liegt in der Verwechslung begründet, die überliest, daß zum Beispiel das Bild "Liebe" eine diskursive Konstruktion ist, die keine Entsprechung hat in der Wirklichkeit:

in den arbeitspausen saugt sich paula mit liebe voll, während der arbeit kotzt sie dann alles wieder aus. vor allem, daß es sauber aber sinnlich sein muß. das ist paula ein dorn im auge. wie sollte in ihrer unsinnlichen und unsauberen Umgebung jemals die liebe gedeihen und wachsen, ja wie?

was entsteht daraus, wenn man sich etwas vorstellt, was es in der wirklichkeit der es sich vorstellenden person nicht gibt? richtig: träume entstehen aus dieser üblen konstellation. paula träumt wie alle frauen von der liebe.¹²⁴

Die Liebhaberin Paula unterliegt also keineswegs einer verzerrten Wahrnehmung durch das Bild "Liebe", mit dem sie sich vollsaugt, sie kann bzw. muß durchaus die Differenz, die ihr sogar ein Dorn im Auge ist, zwischen der sauberen, aber sinnlichen Liebe und ihrer unsinnlichen und unsauberen Umgebung 'sehen'. Ihr Problem ist die rhetorische Operation, die sie vollzieht, indem sie das Bild als Konstruktion verwechselt mit etwas, was in der Realität existieren würde, nur eben nicht in Paulas Realität: "Ärmliches Moos, kümmerliche Flechte, nirgends das Echte vom Bildschirm." (W 7) Daher hat es eine gewisse Märchen-Logik, daß die "Liebe" eines schönen Tages materialisiert in ihre Wohnung tritt:

¹²⁴ Elfriede Jelinek, Die Liebhaberinnen, Reinbek b. Hamburg 1975, S.29. Der Text wird im folgenden unter der Sigle LH zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Vgl. auch folgende Stelle aus "Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft": "wie arm wäre unser leben ohne die schillernden träume! allerdings ist unser leben auch mit schillernden träumen arm. ein weiser mann hat einmal gesagt: träume sind schäume." (M 61).

doch eines tages kam das, was aus einem menschen erst einen menschen macht, auch zu paula. [...] , die arbeit zu hause und die arbeit in der schneiderei sind zwar noch immer da, die gehn nicht von selber, von einem tag zum andren, aber außerdem ist noch die liebe da, hurra, das wichtigste im menschl. leben und nun auch das wichtigste in paulas leben. [...] bildschön wie ein bild mit seinen schwarzen haaren und blauen augen, so recht zum verlieben. [...] paula, die seit vielen jahren, eigentlich seit immer, auf diesen tag gewartet hat, bittet die liebe sofort herein und schenkt ihr eine gute tasse kaffee ein und legt ein großes stück kuchen dazu. (LH 37f.)

Erich, der zwar schöne, aber dennoch "abgearbeitete, versoffene, ordinäre, gemeine Holzarbeiter", wird nicht in den - wie es im Text heißt - "Inbegriff des männl. Mannes" verwandelt und damit verfälscht. Was hier vielmehr vor sich geht, ist die Verwandlung eines Inbegriffs in Materialität:

paula hat einmal über bestimmte männer gelesen, die in einer gewohnten umgebung wie die panther in einem dschungel gewirkt haben. fremdartig, gefährlich und angenehm fürs auge und herz. sie hätte nie geglaubt, daß sie selbst in ihrer gewohnten wohnküche einmal einen mann haben würde, der dort wie ein gefährlicher panther in einem gefährlichen dschungel wirken würde. wenn aber einer das könnte, dann erich, der panther. gleich sucht paula in der wochenzeitschrift die stelle mit dem panther, da ist sie ja! (LH 41)

Auch hier wird nicht behauptet, daß Paula die Differenz zwischen ihrer "kleinen, schäbigen, abgewohnten, aber sauberen" (LH 38f.) Wohnküche und dem gefährlichen Dschungel nicht zur Kenntnis nähme, sondern was die Stelle vorführt, ist die Operation der Verwandlung der (Wochenzeit)Schrift-Stelle vom Panther im Dschungel in 'Wirklichkeit'.¹²⁵ Daß dieses rhetorische Verfahren, sei es an diskursiven oder audiovisuellen Produkten vollzogen, katastrophale Wirkungen in Paulas Realität zeitigt, erzählt der Text in traditionellem Muster gleich mit. Paula, 15 Jahre alt, wird schwanger, wird von Erich mit Widerwillen geheiratet, den er aber durch die Aussicht, endlich Macht über jemanden zu gewinnen, besiegt:

wenn paulas Gedanken besonders weit abschweifen, dann schweifen sie bis hin zu den naturgewalten, von denen paula weiß, daß sie stärker sind als der mensch. genausowenig wie man gegen die natur ankämpfen kann, kann man gegen ein natürliches gesetz dieser natur ankämpfen, weiß paula noch aus der schule. das natürliche gesetz heißt in diesem fall erich, der das wort gesetz aber noch nie gehört hat. so

¹²⁵ Das hat nichts mit einer "Relativierung des Subjektsanspruchs" zu tun, der durch Deutlichmachen eines "Übergangs zwischen realer und zeichenhafter Bedeutung der Bilddarstellung" die fehlerhafte "Wahrnehmungsfähigkeit" der Figuren ausstellen würde. (Annette Doll, Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen, S.130). Gerade die oben zitierten Textstellen geben zu lesen, daß nicht 'Wahrnehmung' gestört ist, sondern daß es sich bei der Transformation von Erich in einen Panther und der Wohnküche in einen Dschungel um eine rhetorische Operation handelt, die nichts mit Illusion zu tun haben.

merkt paula also, wie klein sie gegen das naturgesetz ist. ein staubkorn.
ein staubkorn in der wüste. was kann der mensch gegen die urkraft der
naturkraft machen, nichts, das hat gestern ein kulturfilm im fernsehn
gesagt, sagt paula auch oft. (LH 113f.)

Nach einigen Ehejahren mit dem natürlichen Gesetz des Dschungels, mit Erich dem Panther, wird Paula Prostituierte und alle Ehe- und Sozial-Konstruktion zerbricht "mit der gewalt einer naßschneelawine": "aus dem hoffnungsvollen lehrmädchen der schneiderei im ersten lehrjahr ist eine zerbrochene frau mit ungenügenden schneidereikenntnissen geworden." (LH 154). Die performative Macht von Worten und Bildern produziert Lebenskatastrophen, die dann wiederum von dieser Performativität "Schicksal" genannt werden. Was den Lesern Jelinekscher Texte passiert, wenn sie sich der Verwechslung von Sprache und natürlicher Realität schuldig machen, wenn sie die Schrift als Materialität des Bezeichnenden vertauschen mit der Materialität dessen, was sie bezeichnet, schildert eine Textpassage aus "Die Kinder der Toten" folgendermaßen:

Gut, nach der Behandlung durch Tuklar und Scheueniemand also erscheint die ganze vollendete Natur eines Jungen Mannes, wie sie schöner auch die Werbung nicht klingen lassen könnte. Er enthüllt sich, öffnet sich (zuerst mit der Nase das Papier berühren, dann das Papier wegrücken, bis Sie von den Reichtümern, die Sie da sehen, ganz erschöpft sind, gratuliere, Sie haben soben das Natürliche entdeckt, und der Kopf wird Ihnen gleich abfallen). (KT 343)

Nur bei Strafe des Kopfverlustes riskiert man demnach eine mimetische Lektüre, wenn Signifikanten selbst zu sprechen beginnen und berichten von ihrem merkwürdigen Status als Halbheiten, denen die Signifikate - ihre bessere, da den unruhigen Lebenswandel beruhigende Hälfte - abhanden gekommen sind:

Dieser Mann wird Verzicht, Schwermut, Trauer lernen müssen, denn wir fassen ihn nicht. Wir sind nur halbe Buchstaben, die keinen Inhalt ergeben, unser sparsamer Lebenswandel ist dem des Maulwurfs ähnlich, der überhaupt ganz unter die Erde umgezogen ist. (KT 342)

Der Text als äußeres Behältnis für die Erfassung von Welt bleibt ungefüllt, wenn die Signifikanten sich zurückziehen. Aber selbst das Signifikat des Signifikanten "Signifikant" bleibt durch die 'veranschaulichenden' Analogie mit einem Maulwurf in merkwürdiger Schwebel. Das zwischen Verschwinden und Erscheinen oszillierende Tier, das ein unterirdisches Leben führt und sich durch den Umweg aufgeworfener Erdhügel als Zeichen seiner unsichtbaren Anwesenheit sichtbar macht, ist selbst schon die chiastische Umkehr eines Modells, das den Signifikanten als äußere, immer sichtbare Hülle für das umhüllte, unsichtbare Signifikat begreift. Die Figur des Lesers, die mit Hilfe der auf Papier fixierten Signifikanten das Natürliche zu entdecken sucht, erinnert auf jeden Fall nicht nur an die Figur Paula, die versucht aus Signifikanten

einer Wochenzeitschrift Männer-Wirklichkeit zu erzeugen, sondern auch an den tragikomischen Winzer Paul de Mans, "der versucht, im wärmenden Licht des Wortes 'Tag' Wein zu ziehen", und daher wohl auch nicht ganz bei Verstand sein kann.¹²⁶

Es geht also nicht um die Diagnostizierung einer "Agonie des Realen", das vor der postmodernen Bilderflut langsam, aber sicher kapituliere, da mit der Omnipräsenz der Bilder die Differenz zwischen Realität und Bild, zwischen Primärem und Sekundärem zu schwinden scheine, factum und fictum zu konvergieren begännen und tendenziell alles Simulakrum werde.¹²⁷ Die Behauptung, daß Jelineks Texte transparent machten, daß "authentisches Erleben und Sprechen in der Mediengesellschaft nicht mehr stattfände", macht lediglich transparent, daß der Forschungs-Text die Vorstellung einer möglichen Authentizität von Erlebnis und Sprache retten möchte.¹²⁸ Denn warum ausgerechnet die Texte, die diese Auflösung der Differenz - wie behauptet - auf virtuose Weise sprachlich in Szene setzen würden, also die Simulation der Realität simulieren würden, als Kritik an dieser Omnipräsenz der Bilder, deren Ursprung verlorengegangen sei, zu lesen sind, läßt sich nämlich nur 'klären', wenn man Autorin und folgerichtig auch sich selbst als Leser oder Leserin auf eine Position verschiebt, auf der diese Unentscheidbarkeit noch beobachtbar ist. Damit hätte sich natürlich die vermeintlich aufgelöste Differenz auf einer Meta-Ebene wiedereingeschrieben: Die Systemtheorie spräche von Re-Entry, Dekonstruktion würde diesen Wiedereintritt der Differenz als Retrait, als doppelten Zug bezeichnen. Die Texte würden im übrigen damit selbst einer Logik gehorchen, die Jean Baudrillard als die systemstabilisierende Logik Disneylands beschrieben hat: Sie dienten nicht dazu, den Leser und die Leserin von der Authentizität seiner textuellen Welt zu überzeugen, sie würden vielmehr dem Versuch gehorchen, uns davon zu überzeugen, daß die Welt, in die wir (wieder-)eintreten, sobald wir den Vergnügungspark namens Text verlassen haben, die wahre Wirklichkeit und eben keine Täuschung sei.¹²⁹ Diese Beschreibung einer Disneyland-Logik (meist unfreiwillig) auch für die Jelinekschen Texte geltend zu machen, ist zwar nicht gänzlich verfehlt, zumindest was die frühen Texte wie "wir sind lockvögel baby", "Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft", "Die Liebhaberinnen" angeht. Sie läßt erahnen, daß gerade der 'Umweg' über die Bilder, also der Beginn mit dem

¹²⁶ Paul de Man, Der Widerstand gegen die Theorie, S.92.

¹²⁷ Jean Baudrillard, Agonie des Realen, Berlin 1978.

¹²⁸ Sibylle Späth, Im Anfang war das Medium...Medien-und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosatexten. In: Kurt Bartsch/Günther Höfler (Hgg.), Dossier 2. Elfriede Jelinek, Graz/Wien 1991, S.95-120, hier S.117.

¹²⁹ "Disneyland existiert, um das "reale" Land, das "reale" Amerika, das selbst ein Disneyland ist, zu kaschieren (ein bißchen so, wie die Gefängnisse da sind, um zu kaschieren, daß das Soziale insgesamt in seiner banalen Omnipotenz eingekerkert ist). Disneyland wird als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, alles Übrige sei real. [...] Es geht nicht mehr um die falsche Repräsentation der Realität (Ideologie), sondern darum, zu kaschieren, daß das Reale nicht mehr das Reale ist, um auf diese Weise das Realitätsprinzip zu retten." (Jean Baudrillard, Agonie des Realen, S.25).

vermeintlich Sekundären, mehr über das, was Realität genannt wird, aussagen kann, als der vermeintlich 'realistischste' und 'buchstäblichste' Text, da Wirklichkeit als überindividueller Bezugsrahmen stets im Zusammenhang mit Bildern erzeugt wird. Aber die Texte Jelineks als die Lektüre einer Gefahr zu lesen - der Gefahr, daß die Welt im Spiel der Zeichen zu verdunsten droht, bzw. der Gefahr, daß wir dieses Verdunstetsein nicht einmal merken, da das Spiel imaginäre Zentren zur Verfügung stellt, die glauben machen, diese Katastrophe wäre noch nicht eingetreten -, diese Interpretation muß das überbordende Spiel der sprachlichen Zeichen überlesen, das die Texte selbst praktizieren.¹³⁰ Von der Metapher bis zur Paronomasie, dem Spiel, das sich aus der Klang-Gleichheit oder Klang-Ähnlichkeit zweier Wörter mit verschiedener Bedeutung ergibt - es läßt sich schwerlich ein Satz ausmachen, der nicht ein verunsicherndes Spiel mit der Ordnung der Signifikanten spielen würde. Und zwar mit bestimmten "Herren"-Signifikanten, die mit der Aufgabe betraut waren und sind, einen eindeutigen Sinn zu sichern und Referenz sicherzustellen, sowie mit einer Ordnung als relationale Anordnung dieser Signifikanten, die sich als die einzig 'wahre' ausgibt und damit eine Ordnung in *die* Ordnung verwandelt. Daher bleibt im übrigen auch die grammatikalische Ordnung, die Syntax der Sätze in den Jelinekschen Texten fast immer unangetastet. Es geht nicht um eine Fragmentarisierung oder gar Zertrümmerung grammatischer Strukturen. Im Gegenteil: Bei genauem Lesen stellt sich heraus, daß selbst die längsten, auf den ersten Blick einer falschen Strukturierung unterliegenden Sätze grammatikalisch völlig korrekt gebaut sind. Denn nicht die syntaktische Ordnung ist ideologisch, wie eine emphatische Theorie weiblichen Sprechens und Schreibens behauptete und mit der Favorisierung eines die Syntax angreifenden Schreibverfahrens, das seit der literarischen Moderne als Text am Werk sei, eine "phallische" Sprache meinte, aus den Angeln heben zu können. Die Signifikanten selbst und ihre immer schon hierarchisierte relationale Anordnung sind es, die als Bilder Identitäten erzeugen und stabilisieren und damit als "ideologische

¹³⁰ So heißt es zum Beispiel bei Werner Jung: "Es entsteht ein Textgewebe ohne Tiefenschärfe, ein Gebilde an der Oberfläche der Sprache, das den Gedanken an die Wirklichkeit nur im Sinne einer unabreißbaren Bilderserie zuläßt. Sprache bildet nicht mehr in mimetischem Verständnis etwas ab, das außerhalb ihrer in der sogenannten Realität läge, sondern ahmt eine durch und durch synthetische Welt - eine Welt der Simulation -nach." (Schreiben als Versuchsanordnung. Elfriede Jelineks Prosa der siebziger Jahre. In: Walter Delaber/Erhard Schütz (Hgg.), *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*, Darmstadt 1997, S.254-267, hier S.257). Daß sich mit der Nachahmung einer synthetischen Welt die gerade erst verabschiedete Mimesis in aller Einfalt wiedereinschreibt, entgeht dem Autor. Vgl. für den Bereich der Dramatik dazu auch Kapitel II.1.

Bei Juliane Vogel heißt es: "Zwischen der künstlichen Welt der Serie und der trübsinnigen Restwelt fallen die Barrieren. Aus den Begrenzungen des Schirmquadrats befreit, derealisiert der unablässige Strom der Bilder eine Wirklichkeit, von der auch sonst niemand etwas sehen will.[...] Ingrid und Gerda bewegen sich im Cyberspace. Sie können bereits, was wir erst lernen müssen: in das höhlenartige Reich solcher Fiktionen eintreten, in der die totalitäre phantasy die eigene Phantasie zunichte macht." (Schöne Jugend. Zu Elfriede Jelineks *Michael - Jugendbuch für eine Infantilgesellschaft*, S. 547 und S.560.) Auch hier erledigt sich mit der (unfreiwilligen?) Referenz auf die platonische Höhle das angeblich so Neuartige unserer apokalyptischen Situation.

Zeichen" funktionieren, und genau jenen gilt das Interesse der Texte. Diejenigen Haupt-Signifikanten, die - durch welches Medium auch immer übersandt - die gesellschaftliche Ordnung durch die verwechselnde Lektüre dieser Signifikanten als Phänomene der Welt erstellen, sind das Angriffsziel der Texte. Daß Jelinek sich seit Beginn ihrer Arbeit mit dem Medium des Fernsehens auseinandersetzt, hat also nichts mit einer diffusen Medienkritik zu tun, die den Sieg des Sekundären über das Primäre befürchtet und damit menschliche Authentizität schwinden sieht, sondern mit dem Faktum, daß Fernsehen dasjenige Medium ist, welches seit geraumer Zeit das einflußreichste und vielfältigste Signifikanten-Material zur rhetorischen Erzeugung von gesellschaftlicher Realität liefert. Und dieses kann dementsprechend genauso einer rhetorischen Lektüre unterzogen werden, wie zum Beispiel die Signifikanten des Mediums Literatur.

Es handelt sich aber auch nicht - zumindest auch nicht ausschließlich - darum, das Dahinschwinden der Fiktion vermeintlicher menschlicher Substanz und Authentizität, die seit Beginn ihrer Karriere immer nur eine männliche meinte und die gerade der 'Weiblichkeit' als Bild zwischen Bedrohung und Anziehung bedurfte, um sich zu substantialisieren, durch die vermeintlich entgrenzende "Bilderflut" der technischen Medien mit zynischer Ironie sprachlich zu begleiten, statt den Tod dieser Fiktion zu betrauern. Diese feministische bzw. geschlechtertheoretische Perspektive berücksichtigt die strukturelle Relation zwischen Bild und Weiblichkeit, deren Logik insbesondere die Verknüpfung von Semiotik und Psychoanalyse herausgearbeitet hat und die in der berühmten relationalen Formel Lacans ihre prägnanteste Formulierung gefunden hat: In einer patriarchalen Kultur hat die Frau Phallus zu 'sein', was nichts anderes heißt, als daß sie als Phallus, als Signifikant des Mangels, zu erscheinen hat, damit der Mann sich einbilden kann, ihn zu 'haben'. Und damit natürlich Substanz, Identität, Fülle, die ihm - und nur ihm - Bilder-Produktion ermöglicht, da der Frau nichts bleibt, als negatives Spiegelbild für die Pose eines selbst-begründenden, sich als Subjekt der Aussage setzenden männlichen Subjekts zu spielen.¹³¹ Die Frau 'ist' eine Erscheinung, der Mann 'hat' eine Einbildung, die ihm als 'Einbildungskraft' ermöglicht, weitere, kulturell wirksame Einbildungen zu produzieren. Die in der Überschrift dieses Kapitels gestellte Frage "Wer bildet?" ist also genauso klar zu beantworten wie die

¹³¹ Jacques Lacan, Die Bedeutung des Phallus: "Man kann aber, hält man sich an die Funktion des Phallus, Strukturen herausarbeiten, denen die Beziehungen zwischen den Geschlechtern unterworfen sind. Diese Beziehungen drehen sich, wie wir sagen, um ein Sein und ein Haben, die dadurch, daß sie sich auf einen Signifikanten, auf den Phallus, beziehen, die ärgerliche Wirkung haben, daß sie einerseits dem Subjekt Realität in diesem Signifikanten verleihen, andererseits die zu bedeutenden Beziehungen irrealisieren. Dies geschieht über das Dazwischentreten eines Scheins, der an die Stelle des Habens rückt, um es auf der einen Seite zu schützen, auf der andern den Mangel im andern zu markieren, und der zur Folge hat, daß er die idealen oder typischen Erscheinungsformen des Verhaltens beider Geschlechter, bis zur äußersten Grenze im Akt der Kopulation, ganz ins Komödienhafte projiziert." (In: ders., Schriften II, Weinheim/Berlin ³1991, S.119-132, hier S.130)

analoge Frage nach dem "Wer spricht?". In der skizzierten Simulations-Struktur fungiert die Frau als Bild des Mangels, damit sich der Mann als mangelloses, Bedeutung und Bilder produzierendes Wesen zwar "nur" imaginieren kann, diese Imagination aber nichtsdestotrotz, da sie eben nicht mit Illusion verwechselt werden darf, Wirkungen zeitigt. Die Anerkennung dieser Struktur als simulierte, als ursprüngliches Theater, hinter dessen Kulissen sich nicht das Echte abspielt, die Entlarvung des Mannes als Schein-Mann¹³² kann daher auch mehr als beruhigender Trost nicht sein. Funktionieren wird die Struktur weiterhin. So ist auch die als tröstliche Maßnahme zu verstehende Erläuterung Slavoj Zizeks an die Adresse des Feminismus alles andere als überzeugend:

Das Konzept des Kastrationskomplexes war über Jahre hinweg das Ziel feministischer Kritik. Nur wenn man stillschweigend das "Den-Phallus-haben" als Norm akzeptiert, an der beide Geschlechter gemessen werden, erscheint das "Keinen-Phallus-haben" als Mangel und die Frau als "kastriert".¹³³

Nicht nur, daß diese Argumentation den plattesten 'Die Geschlechter sind eben verschieden'-Redeweisen Vorschub leistet, auch wenn Zizek, genauso wie Lacan, bekanntlich nicht biologistisch, sondern strukturell argumentiert - was aber im Zusammenhang mit der Frage nach Veränderbarkeit keinen Unterschied macht, wenn die Struktur als universale bzw. "transhistorische" betrachtet wird, in denen die immer möglichen Ausnahmen des 'Cross Over' nur die Regel bestätigen. Außerdem: Wenn die Fiktion des "Den-Phallus-haben" in der Logik der Kastration die entscheidende Möglichkeitsbedingung für jegliche Form von Produktivität ist, dann ist nicht nur die Umkehrung undenkbar, daß sich eine Gemeinschaft in der normativen Fiktion des "Keinen-Phallus-haben" bzw. "Phallus-Sein" einrichten könnte, dann ist und bleibt auch die Einrichtung von Frauen in der Simulation dieses "Phallus-Sein" eine höchst "stillschweigende" und "gesichtslose" Angelegenheit. Daher warnt Luce Irigaray sich selbst und andere Feministinnen zu Recht vor einer allzu platten Bewunderung der Meister-Erkenntnis, daß der Glanz des autonomen männlichen Subjekts ein geborgter ist, sich nur auf der Basis einer radikalen Abhängigkeit von einem weiblichen Bild

¹³² Lacan adressiert seine Vorlesung über das Genießen der Frau an "die paar Schein-Männer, die er sieht da und dort" - wobei mit dieser Adressierung beide Geschlechter gemeint sind, soweit sie sich imaginieren, den Phallus zu haben: "Man reiht sich hier ein, in summa, durch Wahl - frei den Frauen, sich hier zu plazieren, wenn es ihnen Spaß macht. Jeder weiß, daß es phallische Frauen gibt..." Fragt sich allerdings, was passieren würde, wenn diese -in summa - freie Einreihung einzelner Frauen auf der Seite der Schein-Männer eine nicht mehr kontrollierbare "Massen-Bewegung" würde. Wenn die Geschlechter nur im relationalen Gefüge funktionieren, wenn ihnen keine vorgängige ontologische Größe zugesprochen werden kann, dann würde der Entzug der weiblichen Funktion, "Phallus-Sein" zu spielen, die Implosion des Gefüges bedeuten. (Gott und das Geniessen "der" Frau. In: ders., *Encore. Das Seminar Band XX*, hg.v. Jacques-Alain Miller, Weinheim/Berlin ²1991, S.71-84, hier S.81 und S.79).

¹³³ Slavoj Zizek, *Ideologie zwischen Fiktion und Phantasma*. In: ders., *Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche*, Wien 1996, S.167-190, hier S.175.

aufrichten kann und sich damit die Konstruktion dieser 'Autonomie' als immer schon radikal verfehlt erweist. Signifikanterweise finden sich die folgenden Sätze, die sich mit dem Spiegelstadiums-Aufsatz von Jacques Lacan beschäftigen, in einem Essay, der sich einer möglichen, aber bis jetzt ungedachten Ökonomie des Flüssigen widmet:

Dieser meisterlichen Erkenntnis des spekulären Gewinns und der spekulären "Entfremdung" schuldet man höchste Verehrung. Aber eine allzu platte Bewunderung würde die Wirksamkeit dieses Schrittes darüber hinaus suspendieren.¹³⁴

Suspendiert würde die Wirksamkeit dieses Erkenntnis-Schrittes, wenn man sich einbilden würde, daß mit der Erkenntnis allein überhaupt etwas gewonnen sei. Erst wenn die skizzierte Simulations-Struktur außer Kontrolle zu drohen gerät, weil das Substanz und Fülle simulierende Subjekt dieses männliche Imaginäre - zum Beispiel durch das Verschwinden der Frau, d.h. der Frau als Bild, aber eben auch durch den Sprung ins eigene Geschlecht - nicht mehr zustandebekommt, dann ist dies aus feministischer Perspektive mit einer Praxis des Gelächters zu begleiten, wenn es stimmt, daß Lachen unter anderem ein Zeichen dafür ist, daß eine Fiktion nicht mehr funktioniert. Und ein lachendes Lesen, Gelächter als Praxis des Lesens Jelinekscher Texte ist immer dann möglich, wenn man bereit ist, die Fiktionalität der kulturerzeugenden und kulturtragenden Bild-Konstruktionen anzuerkennen und ihre textuelle De-Konstruktion willkommen zu heißen. Einen begleitenden weiblichen Trauergesang angesichts des Verschwindens des Menschen anzustimmen, wäre hingegen gänzlich verfehlt. Dieser erkennt nicht nur, daß es gar nichts zu betrauern gibt, da dieses glanzvolle, prächtige männliche Subjekt immer schon eine höchst instabile Fiktion war, die seine Pracht vom Ort des Anderen geliehen bekommt, er erkennt zu allem Überfluß auch noch, daß Frauen in dieser zu Grabe getragenen Fiktion entgegen allen beschwichtigenden Verlautbarungen eben niemals "mitgemeint" waren, aus strukturellen Gründen - wie oben dargelegt - gar nicht "mitgemeint" sein konnten. Dieser Trauergesang wäre in höchstem Maße selbst zu belachen.

Die notorische Aufgeregtheit um die diversen Abgesänge auf ein humanistisch gedachtes Subjekt sind ein unfreiwilliger Beleg für die Krise der geschlechterrelationalen Ordnung, der mit dem Nachweis, daß diese Ordnung als Wechselspiel zwischen Bild, Blick und Identifikation die entscheidende Struktur für Subjektkonstitution und imaginären Weltbezug ist, eben keineswegs eine akzidentielle, zu vernachlässigende Rolle für die Konstitution einer Gesellschaft zukommt. Der meist schlecht informierte, die Theoreme entstellende polemische Widerstand ist in seiner Penetranz nur als Symptom für die "Realität" dieser Krise erklärbar. Denn die Angst,

¹³⁴ Luce Irigaray: Die Mechanik des Flüssigen. In: dies., Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979, S.110-124, hier S.121.

die sich hinter den nicht endenwollenden verbalen Attacken nur unvollkommen verschleiert, dokumentiert die negative Wirksamkeit dieser Krise am beredtesten. Slavoj Žižek stellt in seinem Versuch, den Begriff der Ideologie mittels strukturaler Psychoanalyse zu reformulieren, die These auf, daß Gewalt dort entsteht, wo der Zusammenbruch einer Fiktion Angst auslöst. Die Lacanschen Register des Imaginären und Symbolischen in dem Term der "symbolischen Fiktion" - später auch als erstes Phantasma bezeichnet - zusammenziehend, präzisiert er:

Der Ausbruch der "wirklichen" Gewalt ist bedingt durch eine Sackgasse im Symbolischen. "Wirkliche" Gewalt ist eine Art von acting out, welches auftaucht, wenn die symbolische Fiktion, die das Leben einer Gemeinschaft garantiert, in Gefahr ist.¹³⁵

Wenn die Bilder-Ordnung, die eine Gemeinschaft als Gemeinschaft konstituiert, ins Wanken gerät oder gar zusammenbricht, dann besteht die Gefahr, daß es bei verbalen Attacken nicht bleibt. So erklärt sich auch eine strukturelle Konstante der Texte Jelineks, mit der diese im übrigen eine andere, neben der lachenden, ebenfalls immer mögliche Lektüre ihrer Texte selbst in Szene setzen: das gewalttätige Lesen, das den Text-'Körper' zerfetzt, um Stabilität wiederherzustellen.¹³⁶ Gerade in den Texten, in denen in einer Art Versuchsanordnung die herrschende Simulations-Struktur der Geschlechterbeziehung gestört wird, kommt es gegen Ende zum Ausbruch von physischer Gewalt. Am deutlichsten ist dies in "Krankheit oder Moderne Frauen" zu lesen, wo das männliche Figurenpaar auf die Aufkündigung der 'Gemeinschafts-Praxis' der Geschlechter durch den Rückzug der weiblichen Figuren mit Waffengewalt antwortet. Mit ihrem Zurückweichen auf die Damentoilette, dem Ort des Ausschlusses von Männern, und mit ihrer Mutation in ein siamesisches Doppelgeschöpf ist das Bild entzogen, an dem männliche Identität und männliches Sprechen sich aufrichtet - intriganterweise ohne die symbolische Ordnung zu verletzen. Der Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde Dr. Heidkliff spricht es deutlich aus: "Die Sprach und die Anschau gehören zusammen." (KF 74). Der Gewaltausbruch findet statt in dem Moment, wo die "Anschau" sich entzieht und damit die "Sprach" als Ordnungsstruktur par excellence unordentlich zu werden droht: "Beide beginnen, auf das Doppelgeschöpf zu ballern. Das Geschöpf kippt um, zuckt, bleibt still liegen." (KF

¹³⁵ Slavoj Žižek, *Ideologie zwischen Fiktion und Phantasma*, S.174.

¹³⁶ Und da die Zurechnung eines Textes zu einer Autorin, die Verwechslung von Autor-Figur und schreibendem Individuum immer noch höchst effektiv funktioniert, ist Ivan Nagels, in seiner Laudatio zur Verleihung des Georg Büchner-Preises an Elfriede Jelinek vorgetragene Feststellung, "daß mehr Feindschaft wohl, außer den deklarierten Staatsfeinden totalitärer Regime, kein Schriftsteller dieser zweiten Jahrhunderthälfte auf sich gezogen habe", alles andere als erstaunlich. Bester Beleg für die Aggression, die die Bild-Dekonstruktionen der Texte auslösen können, ist die Zerstörung des fotografischen Bildes der Autorin während der Salzburger Festspiele 1998, das neben 17 anderen Porträts an der Fassade des Festspielhauses hing. (Nachzulesen in: *Theater heute* 11 1998, S.60-63).

75).¹³⁷ Auch Walter Klemmer, die männliche Figur in "Die Klavierspielerin", reagiert auf das Ansinnen Erika Kohuts, einen masochistischen Vertrag - die Simulations-Struktur par excellence - aufzusetzen, bei dem sie sich im theatralischen Akt der Unterwerfung zur Herrin über diese Unterwerfung machen wollte, mit nackter physischer Gewalt:

Er sagt zu Erika: damit das gleich klar ist. Nichts Schlimmeres als eine Frau, welche die Schöpfung neu schreiben will. [...] Das gegenseitige Gefühl, dieses von ihm ursprünglich ernstgemeinte Angebot, hat die Frau ja abgelehnt. Nun ist es zu spät. Jetzt zu meinen Bedingungen, schlägt K. vor. Ein zweites Mal wird er nicht ausgelacht, versichert K. ehrenwörtlich. [...] Hast du nicht gesehen, erhält Erika eine Ohrfeige in das Gesicht, bevor sie sich recht versieht. [...] Da trifft schon ein zweiter Schlag die andere Wange der Frau Erika. Es ist keine liebevolle Bewegung von Haut zu Haut. [...] Sie wird von Klemmer befragt, ob es das sei, was sie sich vorgestellt habe. Sie sagt sirenenhaft anschwellend, daß nein. [...] Sie hat ihm Fesselung, Knebelung, Vergewaltigung zugetraut und zugemutet, jetzt erhält sie, was sie verdient. [...] Erika krümmt sich ein wenig blutend embryonal zusammen, und das Zerstörungswerk schreitet fort. [...] Sie hat es persönlich herausgefordert, indem sie über ihn und seine Begierde zu herrschen wünschte. Das hat sie nun davon. [...] Er beweist der Frau unter Tritten die einfache Gleichung ich bin ich. (K 265-273)

Diese Passagen als Aussage über eine anthropologische Disponiertheit ursprünglicher Gewalttätigkeit männlicher Subjekte zu lesen, verfehlt gänzlich den strukturellen Grund des Gewaltausbruchs, den die Texte zu lesen geben. Wenn man Masochismus als eigenständiges Phantasma gegenüber dem Sadismus anerkennt, bei dem das Opfer seinen Henker erst juridisch und erzieherisch erzeugt, bei dem es in der Unterwerfung qua schriftlicher Fixierung selbst eine Herrschaftsposition beansprucht und die vermeintliche Machtposition des Henkers als Fiktion entlarvt, dann wird die Provokation der verdrehten 'Schöpfungs-Schrift' von Erika Kohut deutlich. Der männliche Schöpfungs-Mythos sieht eine andere Rolle vor als die einer lediglich fingierten Macht, die mit jedem Akt der Machtausübung nur ihre eigene Ohnmacht gegenüber dem auftrumpfenden Opfer ausstellen muß. Es ist die Einrichtung in einer

¹³⁷ Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel "Auftritt Frau" (um 1900). Insofern ist die Einschätzung Maja Sibylle Pflügers, daß die Dynamik, welche sich innerhalb einer Figur entfaltet, für die Struktur des Stückes entscheidender sei als die statische Interaktionsstruktur zwischen den Figuren" schlicht verfehlt. Um ihre Haupt-These zu retten, daß sich der dramatische Dialog *zwischen* Figuren in Jelineks Stücken *in* die Figuren verlagert habe und damit der dramatische Dialog zur "Dialogizität" geworden sei, muß sie in ihrer Lektüre die Struktur zwischen den Geschlechtern, die der Text durch den Entzug der weiblichen Figuren in Szene setzt, ignorieren: "Der Kampf zwischen den Geschlechtern erstarrt in den gezeigten Konstellationen [...] Auf der Figuren- und Handlungsebene finden wir das statische Zerrbild einer patriarchalischen Gesellschaft, die zu keiner Entwicklung fähig ist und sich in der Wiederholung ihrer verfahrenen Konflikte reproduziert." Diese Lektüre ist in Anbetracht eines Textes, der den Entzug der Frau als Bild in Szene setzt, befremdlich - um nur das mindeste zu sagen. (Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks, Tübingen/Basel 1996, S. 79).

Situation, die einer permanenten Destabilisierung der männlichen Subjekt-Fiktion gleichkommt, die Erika Kohut vor-schreibt. Walter Klemmer durchschaut diese Vertragskonstruktion:

Sie will sich jemand anvertrauen, doch zu ihren Bedingungen. Sie fordert ihn heraus! [...] Was will diese Frau von mir, befürchtet er. Hat er recht verstanden, daß er dadurch, daß er ihr Herr wird, ihrer niemals Herr werden kann? [...] Durch Schrift hat die Frau Kontakt mit ihm aufgenommen, doch eine schlichte Berührung hätte nach Punkten weit mehr gezählt. Den zarten Weg fraulicher Berührung ist sie bewußt nicht gegangen. (K 216ff.)¹³⁸

Auf diesen Verlust einer Herrschafts-Fiktion, da Erika Kohuts Vertrags-Konstruktion ihn daran erinnert, daß die Herrschaft nur eine von der Frau als Bild geliehene ist, wird mit 'realer' Gewalt, mit Vergewaltigung geantwortet. Auch in dem Roman "Die Ausgesperrten", dem anderen Stadt-Text Jelineks, ist der Entzug einer Fiktion ausschlaggebend für den Ausbruch physischer Gewalt. Rainer, Kleinbürgersohn mit künstlerisch-intellektuellem Größenwahn, ermordet und zerstückelt Vater, Mutter und Schwester, nachdem er sein Trugbild, durch die Stilisierung zum einzigartigen Künstler-Individuum sozial aufsteigen zu können, nicht mehr aufrechterhalten kann. Und auch hier ist es der Körper einer Frau bzw. eines junges Mädchen, die diese Fiktion einer Welt jenseits sozialer Abstiegsängste im buchstäblichen Sinn aufzuführen hat. Als auch hier der endgültige Entzug des "zarten Wegs fraulicher Berührung" droht, ihr mangelndes Interesse nicht mehr zu übersehen ist, kommt es zum "acting out", diesmal nicht gegen die Frau gerichtet, sondern die eigene Herkunft auslöschend:

Rainer geht mit der Axt zu seinem Vater hin, der ein stummes Erstaunen ausdrückt, und schlägt zu. Er haut einfach nur hin, ohne etwas zu denken. Gezielt wird auf den Kopf. Unter den schrecklichen Beilhieben bricht der Erzeuger Rainers prompt zusammen und blutet stark. Knochen brechen, Knöchel splittern, Sehnen reißen ein, Adern werden durchtrennt und können nicht mehr geflickt werden. Rainer zielt fast nur auf den Kopf und Hals, was genügt. Er schlägt so lange, bis der Vater vollständig zerhauen ist. (A 262f.)

Doch kehren wir vom Ausbruch der Gewalt zum labilen Zustand der Krise zurück. Sie dauert an, solange die Reorganisation durch eine neue Simulations-Struktur - und nichts anderes kann eine Ordnung sein als eine simulierte, die aber deswegen nicht

¹³⁸ Vgl. Gilles Deleuze, Sacher-Masoch und der Masochismus. Nachwort. In: Leopold von Sacher-Masoch, Venus im Pelz, Frankfurt a.M. 1980. S.163-281. Diese anregende und äußerst genaue Studie über den Masochismus als eigenständiges Phantasma geht selbstverständlich davon aus, daß die Position des "Opfers" männlich und die des "Henkers" weiblich besetzt ist, und macht sich signifikanterweise keinerlei Gedanken darüber, was mit der Konstruktion passieren würde, wären die Geschlechter-Positionen vertauscht.

eine falsche oder die Realität verzerrende wäre und die damit auch nicht weniger effektiv ist - nicht vollzogen ist. Ob aber diese notwendige Reorganisation einer Ordnung der imaginären Plätze, die für die Individuen einnehmbar sind, tatsächlich eine Umorganisation sein wird, die damit auch zu einer Rekonfiguration der Subjekte und ihrer Handlungsfähigkeit führen würde, oder ob sie doch nur einer Restabilisierung der alten Ordnung gleichkommt, hängt entscheidend von der Insistenz der keineswegs begrabenen, sondern ebenfalls als Untote geisternden Bilder ab. Und welche höchst unangenehme Wirkungen für eine symbolische Ordnung Untote zeitigen können, denen als Tote nicht ein zweiter, symbolischer Tod zuteil wurde, ist wohl schon zur Genüge dargelegt worden. Da nichts anderes übrigbleibt, als Untote, die man vertreiben muß, und Gespenster, die man willkommen heißen möchte, zu unterscheiden, unterstellt sich die Text-Arbeit auch der Aufgabe einer Bestattung der Bilder, die in diesem Fall einer sprachlichen Zersetzung gleichkommt. Daher ist das, was die Texte praktizieren - so meine Lektüre der Jelinekschen Bilder-Lektüren -, die ungebrochene Wirksamkeit des kulturellen Bilder-Arsenals als Untote auszustellen. Und zwar nicht die Wirksamkeit im Sinne der katastrophalen Folgen einer Spirale der Simulation, die heute, durch einen katastrophischen Einschnitt, endgültig den ehemals authentischen Ursprung verloren habe, sondern als eine Effektivität, die in Anschlag bringt, daß Bilder jeglicher Art immer schon Realität konstituierend und strukturierend sowie Handlungen evozierend waren und sind. Und da dieser Effekt nur funktioniert, wenn er als Effekt vergessen wird, wenn die 'Bildlichkeit' des Bildes verschleiert bleibt, ist die Ausstellung der Vor-Stellung gleichzeitig eine Austreibung. Aber eine Austreibung, die nicht ein endgültiges Verschwinden bzw. die Verwandlung der Untoten in endgültige Tote meint. Der Exorzismus betrifft - wie oben gelesen - die Kohärenz der Bilder, nicht damit Nichts übrigbleibt, sondern damit die Signifikanten als Einzelteile in eine neue Zeichenbeziehung eintreten können - so zumindest die dekonstruktive "Hoffnung" der Texte, die sich damit im übrigen keineswegs in Negativität erschöpft: Nicht um eine als vorgängig gedachte Realität besser oder wahrer sehen zu können, sondern um das entsicherte, nicht entleerte Feld des Sichtbaren vielleicht 'gerechter' neu strukturieren und reorganisieren zu können.

5. "Meine lieben Zitate": Der Entzug des Intertextes

*Die Autorin hat wieder einmal Zitate
hereingelegt. Sagt aber nicht welche. Raten
Sie! Keine Preise zu gewinnen!
(Elfriede Jelinek)*

"Meine lieben Zitate" - diese kurze Lobrede auf die Rede von Anderen findet sich in dem Jelinekschen Text zum Theater "Sinn egal. Körper zwecklos", der schon im Zusammenhang mit der - 'die Sprache selbst' konstituierenden - Kluft bzw. Leerstelle im Spiel der Textstellen unvermittelt auftaucht und wieder verschwand. In dem Kontext, in dem ich jetzt diesen Text als Zitat herbeirufe, eilt ein anderes herbeigerufenes "fremdes Sagen" der Autorfigur zur Hilfe, um das im neuzeitlichen Theater zentral gesetzte Schauspieler-Subjekt zu dezentrieren, um die Figur des Schauspielers zu defigurieren:

Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht. Aber da sie ja zu mehreren, zu vielen sind und mich mühelos ausknocken und auszählen können, muß ich sie verwirren, disparat machen, ihnen ein fremdes Sagen unterschieben, meine lieben Zitate, die ich alle herbeigerufen habe, damit auch ich mehr werden und ausgeglichener punkten kann als bisher, da ich nur eine einzige war. [...] Ich will natürlich zu mehreren und größer sein als ich bin; so kommen sie daher, so kommen sie mir gerade recht, die Nachbarskinder Fichte, Hegel, Hölderlin und bilden eine babylonische Mauer mit mir. Und die Schauspieler sind derart ehrgeizig, daß sie da rüber auch noch hupfen, es ist nicht zu erfassen!¹³⁹

Einem 'eigenen' Sagen - im Fall des Schauspielers, der von der Figur des Souffleurs abhängt, per definitionem eine Unmöglichkeit - wird also ein, schon in sich verdoppeltes fremdes Sagen untergeschoben: einerseits um eine Gemeinschaft der Vielen zu zerreißen, zu sprengen, andererseits um aus dem Einzel-Ich eine imaginäre Gemeinschaft zu konstituieren, eine Mauer aus Sprachverwirrung, die der Gemeinschaft und der Versammlung der Vielen standhalten kann. Statt babylonischen Türmen wird hier ein anderes Bauwerk der Stadt aufgerufen, deren Erbauer sich einen eigenen Namen, eine Einheit der Sprache geben wollten, um sich darin zu versammeln, um gegen die Gefahr der Verstreuung eine (sprachliche) und genealogische Einheit zu bilden.¹⁴⁰ Es ist die wuchtige Stadtmauer Babels, die der

¹³⁹ In: Elfriede Jelinek, Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke, S.9. Der Theater-Essay "Sinn egal. Körper zwecklos" wird ab jetzt unter der Sigle SK zitiert, die Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Zur Frage der Intertextualität im Bereich von Theatralität vgl. Kapitel II.4.

¹⁴⁰ Gen 11, 1-9: "Sie sagen:/ 'Auf, bauen wir uns eine Stadt und einen Turm./Sein Haupt, hinauf in den Himmel./ Machen wir uns einen Namen,/ um nicht verstreut zu leben auf dem Antlitz der ganzen Erde.'

Autor-Figur als Ort dient, eine metonymische Beziehung zum fremden Sagen einzugehen, sich einzufügen in die Vielfalt der "Stimmen, die bereits vorgesprochen haben". (SK 9) Doch die Kontiguitätsbeziehung Autor-Figur und Nachbarskinder gestaltet sich nicht nach dem Modell der Partizipation, das Renate Lachmann als das metonymische Modell des Umgangs mit den vorhandenen Texten einer Kultur benannt hat.¹⁴¹ Der Satz, der der oben zitierten Passage folgt, gibt dies in aller Deutlichkeit zu lesen: Nicht die Autor-Figur fügt sich ein, die Nachbarskinder "müssen sich einfügen, müssen sich mir fügen, da gibts nichts, sonst schneide ich ihnen von ihrem Gestell was ab" (SK 9). Um die Mauer aus Sprachen - und nicht den Turm einer Sprache - zu errichten, bedarf es usurpierender und gewalttätiger Gesten. Die Autor-Figur fungiert also als eine babylonische Bauherrin, die ein anderes Bauwerk und damit eine andere Art der 'Versammlung' anstrebt, die sich nicht unter den Namen einer Einheit stellen würde. Und die Sprache selbst - hier im Sinne von allem Vor-Gesprochenen und Vor-Geschriebenen - will keineswegs, sondern wird gezwungen, jetzt sprechen zu gehen.

Daß die Jelinekschen Texte hochgradig intertextuell organisiert seien, daß sie letztlich nicht Texte, sondern Intertexte seien, ist eine - wissenschaftliche wie literaturkritische - Jelinek-Lektüren wiederum organisierende Feststellung, die die "Sprache selbst" in Figuren der Wiederholung zu denken sucht. Den Blick auf die Intertextualität als eine Operation der Wiederholung zu richten, ist eine weitere Möglichkeit, sich der sich selbst wollenden Sprache zu nähern, eine Erklärung für das Verschwinden des Referenten zu gewinnen. Denn eine Strategie, mimetische Effekte zu verhindern - und nichts anderes als diese Verhinderung scheint das Textverarbeitungsprogramm voranzutreiben, das mit dem Autornamen Elfriede Jelinek verknüpft ist¹⁴² - ist eine Bezugnahme auf vorgängige Rede und Schrift, eine Verdoppelung des Double bzw. der als Double gedachten sprachlichen Zeichen. Damit treibt eine intertextuelle Schrift den Referenten aus, indem sie ihren Text auf einen Abgrund bzw. Ungrund von Prätexten zutreibt: Noch mehr Exorzismen. Zumindest

(Zitiert nach Jacques Derrida, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*. In: Alfred Hirsch (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt a.M. 1997, S.119-165, hier S.123.)

¹⁴¹ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Literatur*. Frankfurt a.M. 1990. Die Autorin schlägt vor, drei Modelle von Intertextualität zumindest heuristisch zu unterscheiden. Neben der metonymischen Partizipation als dialogische Teilhabe nennt sie die Transformation, was einen usurpierenden Sprachgestus meint, der die originären Spuren zu verdecken suche und damit eher zur Figur der Metapher neige. Einen dritten Typus intertextueller Relation belegt Lachmann - in Anlehnung an Harold Blooms *Re-Writig der Literaturgeschichte* als Kampf des Schriftstellers gegen seine sprachlichen "Väter" - mit dem Begriff der Tropik: Er benennt den Versuch einer Abwehr und Löschung des Vorläufertextes. (Vgl. Harold Bloom, *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995).

¹⁴² Eine der Biographismen, die die Autorin in ihren zahlreichen Interviews lancierte, ist die von der frühen Nutzung des Computers als Schreibwerkzeug, den ihr Mann als Informatiker speziell nach ihren Bedürfnissen programmiert habe. Die ironische Pointe dieser Geschichte liegt natürlich darin, daß sie weibliche Autorschaft damit einmal mehr in die Hände männlicher Schrift gibt, da sie nur in Abhängigkeit einer selbst nicht beherrschten Programmiersprache schreibt.

irritiert 'permanente' Intertextualität die Rückbindung an einen außerhalb der Sprache platzierten Referenten nicht weniger als die Schlegelsche permanente Parekbase, die Paul de Man als gelungene Definition von Ironie kommentiert.¹⁴³ Der behandelte 'Gegenstand' Jelinekscher Sprache könnte also das "Reich der Zeichen" selbst sein, die Texte ein Reden über das Reden über Gegenstände, während sich das 'Über' der Texte noch einmal potenziert, wenn die Texte über ihr Reden über das Reden über Gegenstände reden. Die Austreibung des Referenten durch Referenz auf fremde und damit immer auch befremdliche Zeichen, verwandelt das vermeintlich Eigene ins Fremde. Elfriede Jelinek träumt einen Traum, den sie mit Roland Barthes - dem Autor eines Bandes mit dem Titel "Das Reich der Zeichen" - teilt. Unter dem Untertitel "Die unbekannte Sprache" findet sich dort folgende Darstellung des Unmöglichen, aber nichtsdestotrotz Erwünschten:

Ein Traum: eine fremde (befremdliche) Sprache kennen und sie dennoch nicht verstehen: in ihr die Differenz wahrnehmen, ohne daß diese Differenz freilich jemals durch die oberflächliche Sozialität der Sprache, durch Kommunikation oder Gewöhnlichkeit eingeholt und eingeebnet würde; in einer neuen Sprache positiv gebrochen, die Unmöglichkeiten der unsrigen erkennen; die Systematik des Unbegreifbaren erlernen; [...] mit einem Wort, ins Unübersetzbare hinabsteigen und dessen Erschütterung empfinden, ohne es je abzuschwächen, bis der ganze Okzident in uns ins Wanken gerät und mit ihm die Rechte der Vatersprache, der Sprache, die wir von unseren Vätern erben und die uns wiederum zu Vätern und Besitzern einer Kultur macht, welche die Geschichte gerade in "Natur" verwandelt.¹⁴⁴

Be-Fremdung - und nicht etwa Entfremdung oder Verfremdung - so ließe sich wohl der Effekt dieser erträumten Reise ins Reich der Zeichen "auf den Begriff" bringen. Geteilte Träume eines Literaturtheoretikers und einer Schriftstellerin, aber mit einem, alles entscheidenden Unterschied: Elfriede Jelinek braucht erst gar nicht die Reise in den Orient bzw. - wie im Barthesschen Fall - nach Asien anzutreten, damit der Okzident sprachlich ins Wanken gerät. Es ist die geschlechterdifferente Autorposition, die den Unterschied macht und die Roland Barthes nicht in Betracht zieht. Sie, 'Die Frau' als 'Frau Autor' kann gleichsam zu Hause bleiben, da ihr der "Effekt Frau" zur Verfügung steht. Da sie keine Erbin der Vatersprache ist und damit auch keine kulturellen Besitztümer ansammeln kann, kann sie sich ihrer Vatersprache und deren sprachlichen Manifestationen als "Systematik des Unbegreifbaren" nähern, ohne eine Kontrastfolie einer anderen Systematik zu benötigen. Julia Kristeva beschreibt diesen Effekt der Geschlechterpositionierung im Symbolischen folgendermaßen:

¹⁴³ Vgl. Kapitel I.2.

¹⁴⁴ Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, Frankfurt a.M. 1981, S.17.

Der 'Effekt Frau' steht in unseren monotheistischen bzw. kapitalistischen Gesellschaften in einem besonderen Verhältnis zur *Macht* und damit zugleich auch zur *Sprache*, wenn Sie so wollen, zur Macht der Sprache. Dieses besondere Verhältnis besteht darin, weder Macht noch Sprache zu besitzen, sondern in einer Art stummer Unterstützung wie eine Arbeiterin hinter den Kulissen zu fungieren, eine Art Zwischenglied zu sein, das selbst nicht in Erscheinung tritt.¹⁴⁵

Dieser 'Effekt Frau', außerhalb der symbolischen Ordnung zu stehen, ermöglicht nach Jelinek die notwendige methodische Entfernung, mit Befremden auf diese Ordnung zu blicken - wenn man erst einmal die Aufgabe der Kulissenschieberin, die die Gegenstände nach Anweisung des Bühnenbildners an den richtigen Platz stellt, umdefiniert hat zur Kulissen-verschieberin. In einem Essay über die "Rißautorin" Ingeborg Bachmann bestimmt Jelinek auch ihren eigenen Standort in Bezug auf die Prätexte des Okzidents, in Bezug auf die Kristevasche "Kulisse", die aber hier nicht den passenden Hintergrund abgeben muß für einen wesentlichen Vordergrund. Vor dieser Kulisse gibt es nichts, sie selbst ist alles:

Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat seinen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick eines sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert ('gegliedert') ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein.¹⁴⁶

Nicht der "schielende Blick", wie ihn Sigrid Weigel als Konstitution weiblicher Autorschaft zwischen Ausgrenztheit und Teilhabe ermittelt hat,¹⁴⁷ sondern der erstaunte Blick eines sprachlosen Ausländers, ja sogar der einer nicht die Erde Bewohnenden ist es, der die Jelineksche Textverarbeitung in Gang bringt. Die Absolutsetzung des Außen und die Aneignung der die Ordnung zuallererst errichtenden Setzung der 'Frau' als das Andere fungiert hier letztlich als sprachliche (Re)Produktionskraft: Wenn man nicht sprechen kann, wenn man nicht teilhat an der Sprache, deren mit Blindheit geschlagene Nutzer sich einbilden, Teilhaber an einer

¹⁴⁵ Julia Kristeva, Produktivität der Frau. Interview von Eliane Boucquey In: Das Lächeln der Medusa, Alternative 108/109 1976, S.167-172, hier S.167.

¹⁴⁶ Elfriede Jelinek, Der Krieg mit anderen Mitteln. In: Christine Koschel/Inge v. Weidenbaum (Hgg.), Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, München/Zürich 1989, S.311-320, hier S. 316f.

¹⁴⁷ Sigrid Weigel, Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis: "Da die kulturelle Ordnung von Männern regiert wird, aber die Frauen ihr dennoch angehören, benutzen auch diese die Normen, deren Objekt sie selbst sind. D.h. die Frau in der männlichen Ordnung ist zugleich *beteiligt* und *ausgegrenzt*. Für das Selbstverständnis der Frau bedeutet das, daß sie sich selbst betrachtet, indem sie sieht, *daß* und *wie* sie betrachtet *wird*; d.h. ihre Augen sehen durch die Brille des Mannes." (In: Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hgg.), Die verborgene Frau, Argument-Sonderband 96, Berlin 1985, S.81-137, hier S.85).

kulturellen "Kommunikation" zu sein, sieht man besser - so die Wette Jelineks (und Barthes'), der allerdings die Lacansche Frage entgegenzuhalten wäre, ob man überhaupt irgend etwas sehen bzw. wahr-nehmen würde, wenn man noch nicht sprachlich ge-gliedert ist. Ein produktives Paradoxon: Der Ausschluß aus der Sprache, der Mangel einer Existenz in der symbolischen Ordnung wird positiv umgewertet nicht nur zum "Sagen des Nicht-Seins", wie zum Beispiel Julia Kristeva eine Möglichkeit weiblicher Schreibpraxis im Rahmen der zur Zeit eher ausgesetzten als beendeten feministischen Debatte um die sogenannte weibliche Ästhetik definierte.¹⁴⁸ Der auf sich genommene Ausschluß ermöglicht auch das Sprechen der Wahrheit - allerdings einer negativen Wahrheit, die lediglich die Gewißheit der Ungewißheit geben kann. So ist es nicht verwunderlich, daß schon von der ersten Veröffentlichung der Autorin - dem mit der Gattungsbezeichnung Roman und der Widmung "dem österreichischen bundesheer" ausgerüsteten Text "wir sind lockvögel baby!" - behauptet wurde, daß diese "sich nicht vorrangig mit der Wirklichkeit, sondern mehr mit deren Spiegelung, mit der Trivialsprache, mit Heftchenromanen etc. beschäftige". Sagte zumindest die Autorin selbst, und führt den Spiegel des Spiegels als eine dieser Wiederholungsfiguren ein, die befremdliche Effekte auslösen können.¹⁴⁹ Literaturwissenschaftliche Irritationen löste dieses Verfahren spätestens aus, seitdem neben der Sprache der Heftchenromane und Comics, Fernsehserien und Pornofilme auch das lyrisch-hymnische Sprechen eines Hölderlin, die philosophische Sprache eines Heidegger und/oder - "es ist nicht zu erfassen!", möchte man Jelinek zitierend Jelinek antworten (SK 9) - sogar die Sprache des (post)strukturalen Theoriediskurses verwertet werden, die schließlich als metasprachliche Lektüre-Hilfen dienen sollten. Und zwar operiert diese Zitation nicht säuberlich getrennt, die Diskurse betreten vielmehr wild vermischt die Textlandschaft und der hierarchisierte Wert dieser Sprachen wird bewußt ignoriert. Selbstironisch heißt es im Paratext¹⁵⁰ von "Krankheit oder Moderne Frauen":

Außerdem Dank an: Jean Baudrillard, Robert Walser, Roland Barthes,
Joseph Goebbels, Bram Stoker, Joseph Sheridan Le Fanu, Der Spiegel,
Der Hörfunk, Das Fernsehen u.v.a. (KF 3)

Wobei die Schar von 'Nachbarskindern', der die Autorin sich für die Erstellung dieses Textes zu Dank verpflichtet fühlt, nicht nur eine karnevaleske Diskursvermischung ankündigt, sondern bezeichnenderweise auch namentlich

¹⁴⁸ Kein weibliches Schreiben? Fragen an Julia Kristeva. In: Freibeuter 2 1979, S.82. Zu weiteren Überlegungen bezüglich der Frage weiblicher Autorschaft vgl. das Intermezzo über Shakespeares Schwester.

¹⁴⁹ Im Interview mit Josef-Hermann Sauter. In: Weimarer Beiträge 6 1981, S.99-128, hier S.110f.

¹⁵⁰ Zum Begriff des Paratextes vgl. Gérard Genette, Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M. 1989.

unvollständig aufgezählt ist. Der wichtigste Eigenname ist zum Beispiel im anonymen u.v.a. verschwunden: Es fehlt der Name Descartes', dessen "Cogito, ergo sum" als wichtigste Textfolie dient, um nach zahlreichen Verschiebungen als "Ich bin krank, also bin ich" (KF 44) die Formel weiblicher "Existenz" abgeben zu können. Die Inflationierung der intertextuellen Bezüge, die von traditionellen Autornamen über Medieninstitutionen im "u.v.a." mündet, subvertiert letztlich auch die philologischen Entdeckungsreisen auf der Suche nach den eingelagerten Texten. Und es könnte sogar sein - "es ist (tatsächlich) nicht zu erfassen" -, daß selbst die Aufzählung der Zitatgeber eine Zitation ist:

Und eben das ist der Intertext: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben - ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist: ...¹⁵¹

Soweit Roland Barthes in "Die Lust am Text". Die Barthes-Leserin Elfriede Jelinek wettet dagegen: Indem ihr Text noch seine Aussage, daß ein Leben außerhalb des Intertextes unmöglich sei, durch Zitation selbst in einen Intertext 'verwandelt', setzt er sich noch außerhalb dieses Textes. Denn den 'Effekt Frau', der das Unmögliche möglich macht, indem er den Ort darstellt, der dieses unmögliche, im Innen befindliche Außerhalb benennt, hat Barthes in dieser Einschätzung erneut nicht bedacht. Barthes stellt sich folgende Fragen, die die Schrifteffekte eines nicht-verstehenden Kennens, eines Bewohnens, ohne zu Hause zu sein, betrifft: "Wie kann ein Text, der Sprache ist, außerhalb der Sprachen sein? Wie kann man die Redeweisen der Welt *entäußern* (nach außen bringen), ohne sich selbst in eine letzte Redeweise zurückzuziehen, von der aus die anderen nur berichtet, rezitiert werden? [...] Wie kann der Text aus dem Krieg der Fiktionen, der Soziolekte 'sich heraushalten'?"¹⁵² Die Antworten, die er gibt, beziehen sich auf sprachliche Verfahren, die geeignet sind, diskursive, syntaktische und semantische Strukturen dieser Redeweisen und Soziolekte zu "zermürben", ohne die Autorposition zu reflektieren, die mit dieser "Zermürbungsarbeit" und "Transmutationen"¹⁵³ verknüpft ist. Diese Position ist eine atopische: Derjenigen, die diesen Nicht-Platz "besetzt", bleibt der Weg in die Sprache versperrt und sie (er?) kann nicht Subjekt ihres (seines?) Sprechens werden. Sie bewohnt Sprache, ohne in ihr zu wohnen.¹⁵⁴ Eva Meyer hat diese Positionierung in ihrer Lektüre von "Krankheit oder Moderne Frauen" - dem Theater text, der neben den oben zitierten Nachbarskindern

¹⁵¹ Roland Barthes, Die Lust am Text, Frankfurt a.M. 1974, S.54

¹⁵² Ebd., S.47.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. dazu auch Jacques Lacan: "Es gibt Frau nur ausgeschlossen durch die Natur der Dinge, die die Natur der Wörter ist, und man muß schon sagen, daß, wenn es etwas gibt, worüber sie selbst sich genug beklagen für den Augenblick, dann doch über das - sie wissen einfach nicht, was sie sagen, das ist der ganze Unterschied zwischen ihnen und mir." (Gott und das Genießen "der" Frau, S.80)

auch explizit zwei weibliche Vampire auftreten läßt, die beide selbst schon verwiesen sind auf das Reich der Literatur - mit der treffenden Formulierung "Den Vampir schreiben" bezeichnet.¹⁵⁵ Den Ort eines Nicht-Ortes muß auch der Analysierende desjenigen sekundären semiologischen Systems einnehmen, dem Barthes den Namen "Mythos" gegeben hat. Seine die Erkenntnisse moderner Semiotik nutzende Erklärung, wie diese Mythen des Alltags zustandekommen, sowie sein ideologiekritisches Programm der Mythendestruktion hat Jelinek nachweislich aufgegriffen, um ihre literarische Verfahrensweise zu erklären. Was in einer Art Kettenreaktion, die aber eher einer Schleife gleichkommt, dazu führte, daß wiederum eine ganze Reihe von literaturwissenschaftlichen Lektüren Barthes' Text zur Erklärung der Jelinekschen Texte heranzog. Er wurde zu einer Art Generalschlüssel für die Verstehbarkeit ihrer Texte.¹⁵⁶ Mich interessiert hier eher die Autorposition, die sich für Barthes aus der Arbeit der Ent-Mythologisierung ergibt, die er als Rückverwandlung von 'Natur' in Geschichte begreift:

Man kann jedoch dem Mythologen, falls sich eines Tages einer finden sollte, einige Schwierigkeiten voraussagen, wenn nicht der Methode, so doch zumindest der Empfindung. [...] Sein Status bleibt noch in der Tiefe ein solcher des Ausschlusses. Zwar wird der Mythologe durch die Politik gerechtfertigt, aber er bleibt von ihr entfernt. Seine Aussage ist die Metasprache, sie bewegt nichts. Allenfalls entschleiert sie; doch für wen? [...] Außerdem schließt sich der Mythologe von allen Verbrauchern von Mythen aus, und das ist keine Kleinigkeit. Wenn der Mythos die gesamte Gesellschaft befällt, muß man, wenn man den Mythos freilegen will, sich von der gesamten Gesellschaft entfernen. [...] Der Mythologe ist dazu verurteilt, eine rein theoretische Gemeinsamkeit zu leben. Sein Verhältnis zur Welt ist sarkastisch. [...] Die Zerstörung, die er in die kollektive Sprache trägt, ist für ihn absolut, sie füllt seine

¹⁵⁵ Eva Meyer, Den Vampir schreiben. In: dies., Die Autobiographie der Schrift, Basel/Frankfurt a.M. 1989, S.97-110. Weniger als poetologische Figuration denn als Metapher für die "in einer männlich bestimmten Kultur verhinderten und verweigerten weiblichen Menschwerdung" liest Oliver Claes die Motivatik des Vampirismus in den Jelinekschen Texten. Diese "Lektüre" ist insofern höchst problematisch, weil sie in ihrem humanistischen Vokabular hinter die gelesenen Texte zurückfällt. Eine Lektüre kann man diese Arbeit im übrigen wirklich nur in Anführungsstrichen nennen, da sie eher Jelinek-Interviews als ihre Texte selbst zitiert. Dieses Vorgehen ist methodologisch möglich, wenn man reflektiert, daß man damit Jelinek (nur) als eine Leserin ihrer eigenen Texte, und nicht als Meta-Figur des Verstehens einführt. (Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg, Bielefeld 1994.)

¹⁵⁶ Insbesondere Marlies Janz liest Jelineks Essay "Die endlose Unschuldigkeit" von 1970, der Barthes' Konzept explizit aufgreift, als poetologische Programmschrift, die bis heute bestimmend geblieben sei für Jelineks Textarbeit. (Elfriede Jelinek, S.8-15. Vgl. auch Michael Fischer, Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen 'Die Liebhaberinnen' und 'Die Klavierspielerin', St. Ingbert 1991.) Die berühmteste Formulierung aus Jelineks Essay - auf die sich die Lektüren immer wieder beziehen - lautet: "die menschheit repetiert in einem fort ihre eigene identität. diese familienserien werbefilme illustriertenromane die quizspiele unterhaltungssendungen etc. bilden eine art von *natürlichkeitsschleim* der alles überzieht und verklebt." (wiederabgedruckt München 1980, hier S.56).

Aufgabe bis zum Rand, er muß leben ohne eine Hoffnung auf Rückkehr, ohne die Annahme einer Belohnung.¹⁵⁷

Dieser Zugriff von außen, wie ihn Roland Barthes für den Mythologen beschreibt, entspricht präzise der Position, die Elfriede Jelinek der Sprache gegenüber, "die unter dem Schutz der Macht entsteht und sich ausbreitet"¹⁵⁸, als Autor-Figur 'Frau' einzunehmen sucht. "Falls sich eines Tages einer finden wird" - die skeptische Haltung Barthes' bezüglich der (Über)Lebensfähigkeit des von der Gesellschaft ausgeschlossenen Mythologen wäre vielleicht optimistischer ausgefallen, hätte er mit dem 'Effekt Frau' gerechnet. Die Affirmation des Ausschlusses von Weiblichkeit, der mimetische Gestus der Nicht-Partizipation an der sprachlichen Ordnung birgt nicht nur die, von Renate Lachmann diagnostizierte Gefahr, einer Theorie des Authentischen zu verfallen, die immer unfreiwilligen intertextuellen Anschlüssen ausgesetzt sein wird.¹⁵⁹ Die Affirmation der Negativität kann paradoxerweise auch derart hochgradig intertextuell organisierte Texte evozieren, daß die Grenze Text/Intertext zu implodieren beginnt.

Welche Effekte diese radikale, überbordende Intertextualität zeitigt, mag an drei Beispielen kurz dargelegt werden, die sich auf die "Institutionen" Literaturwissenschaft, Verlagswesen und Autorschaft beziehen lassen. Zunächst gilt es, auf den Text für das Theater mit dem Titel "Wolken.Heim" zu verweisen, der in der Buchausgabe folgende Notiz enthält: "Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977."¹⁶⁰ Die teils wörtliche, teils entstellte Wiederholung 'fremden Sagens' ist hier derart gehäuft angewandt, daß die Differenz zwischen eigenen und fremden Worten ins Wanken gerät. Die vorsichtigen Formulierungen der literaturwissenschaftlichen Lektüren sind signifikant: Für Georg Stanitzek ist der Text "fast ganz" aus Prätexten gearbeitet, für Marlies Janz besteht er "überwiegend" aus Zitaten, Maja Sibylle Pflüger schreibt ebenso wie Margarete Kohlenbach, daß er "weitgehend" aus transformierten

¹⁵⁷ Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964, S.148f.

¹⁵⁸ Roland Barthes, *Die Lust am Text*: "Die enkratische Sprache jedoch (die Sprache, die unter dem Schutz der Macht entsteht und sich ausbreitet) ist ihrem Status nach eine Wiederholungssprache; alle offiziellen Sprachinstitutionen sind Wiederkäumaschinen: die Schule, der Sport, die Werbung, die Massenware, der Schlager, die Nachrichten sagen immer die gleiche Struktur, den gleichen Sinn, oft die gleichen Wörter: die Stereotypie ist ein politisches Faktum, die Hauptfigur der Ideologie." (S.62) Es erübrigt sich fast, darauf hinzuweisen, daß die Texte Jelineks genau mit diesen, bei Barthes angeführten Sprachinstitutionen ihr destrulierendes Sprachspiel treiben.

¹⁵⁹ Renate Lachmann, *Thesen zu einer weiblichen Ästhetik*. In: Claudia Opitz (Hg.), *Weiblichkeit oder Feminismus?*, Weingarten 1984, S.181-194.

¹⁶⁰ In: *Neue Theaterstücke*, S.135-158, hier S.158. Vgl. die interessante Lektüre des Textes als Adresse an Deutschland als Wiederholungsfigur, an das 'Ereignis' Deutschland, "das so einmalig nicht ist, das sich vielmehr wiederholt in immer wieder 'neuen' Versuchen, mit der Wiederholung Schluß zu machen." (Georg Stanitzek, *Kuckuck*. In: *Gelegenheit. Diebe. 3 x deutsche Motive*/ Dirk Baecker; Rembert Hüser, Georg Stanitzek, Bielefeld 1991, S.11-80, hier S.13.)

Zitaten besteht.¹⁶¹ Keine noch so präzise und ausgiebige Recherche des professionellen Texterkennungsdienstes namens Literaturwissenschaft kann letztlich angeben, ob zum Beispiel neben Fichteschen, Kleistschen und Hegelschen Worten auch Jelineksche Worte unter dem Titel "Wolken. Heim" versammelt sind - aus dem einfachen Grunde, weil es keine Worte geben kann, die irgendwem gehören, weil Worte "in ursprünglicher Weise wiederholt werden."¹⁶² Daß der Mangel eines primären, eigenen Wortes gerade in dem Text so radikal ausgestellt wird, der um die Konstituierung einer gemeinschaftlichen Identität kreist, die sich unter dem Namen Deutschland versammelt und nicht nur eine unter anderen Gemeinschaften, sondern "das Volk schlechtweg" (S.28) sein will, macht wohl seine herausragende Qualität aus.

Im Jahr 1998 - zehn Jahre nach der Uraufführung von "Wolken.Heim" am Bonner Schauspielhaus - wurde Elfriede Jelineks neuester Text "er nicht als er (zu, mit Robert Walser)" bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt. Er stellt den Versuch einer Annäherung an die Autor-Figur Robert Walser dar und ist damit selbst schon Kommentar zum Problem der Intertextualität. In diesem Kontext geht es aber eher um eine Merkwürdigkeit am Rande, die letztlich ins 'Zentrum' der Frage nach den Subjekten des Sprechens trifft: Die Buchausgabe des Textes ist bei Suhrkamp, dem Verlag Robert Walsers, erschienen, obwohl Elfriede Jelinek seit Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere bei Rowohlt verlegt wird, ihre Texte dort 'zu Hause' sind. Der Wechsel des Verlags, des sprachlichen Zuhause, erklärt sich auch in diesem Fall aus der Vielzahl von zitierten Walserschen Texten, die hier weniger "hereingelegt" sind als vielmehr Anlaß zu einem die Fremdheit des anderen Wortes wahrenden Dialogs. Dieser Ortswechsel in der sogenannten Verlagslandschaft, diese Wanderschaft des Textes läßt sich als Reise in das Reich der Zeichen eines Anderen lesen, der selbst schon ein Wanderer war, der als eine Art Schrift "seine Spur in die Erde, in den Schnee tritt" und der niemals "zu Hause bei sich" sein konnte - so zumindest Jelinek in ihrem Essay "nicht bei sich und doch zu Hause", das eine Reflexion auf die Dichter darstellt, deren Texte in ihrem Kopf weiterspukten. Als letztes Beispiel sei daher die Konzeptualisierung von Autorschaft angeführt, die Jelinek selbst aus Anlaß des Salzburger Schwerpunktprogramms "Dichterin zu Gast" inszenierte. Wer da unter dem Titel "Reise durch Jelineks Kopf" zu Gast ankam, war nicht die Dichterin selbst, sondern eine Versammlung anderer, lebender wie toter Dichter.¹⁶³ Im Kopf -

¹⁶¹ Margarete Kohlenbach, Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks "Wolken.Heim". In: Kurt Bartsch/Günther Höfler (Hgg.), Dossier 2. Elfriede Jelinek, Graz/Wien 1991, S.121-154. Marlies Janz, Elfriede Jelinek, S.123., Maja Sibylle Pflüger, Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, S.198.

¹⁶² Jacques Derrida, Die soufflierte Rede. In: ders., Die Schrift und die Differenz, S.259-301, hier S.271. Auf das Derridasche Theorem der "Iterabilität" werde ich später noch zurückkommen.

¹⁶³ In einem Buch versammelt sind die Kopf-Texte unter Elfriede Jelinek/Brigitte Landes (Hgg.), Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften, München 1998. In einer für diesen Band, der keine Anthologie sein will, geschriebenen Einleitung mit dem Titel "nicht bei sich und doch zu hause" heißt

Metonymie für das Subjekt des Sprechens - sind Texte aufbewahrt. Nicht introjiziert, um die eigene sprachliche Ich-Identität als System der sprachlichen Introjekte zu erstellen, wie die traditionelle Theorie der Einflußnahme implizit behauptet, sondern inkorporiert, eingelagert in einer "Gruft des Begehrens", die die Sprache der Anderen als Fremdkörper lebendig tot bewahren würde. Intertextualität als das von Trauer getragene Gedächtnis, Textarbeit als Trauerarbeit, die zwischen Einbeziehung und Einverleibung oszilliert - auch so ließe sich intertextuelle Autorschaft denken und das "hereingelegte" Zitat des Mottos buchstäblich lesen. Das Gedächtnis der Wörter, das Trauer trägt, weigert sich, die Trauerarbeit mittels Introjektion abzuschließen, die die fremden Wörter zu eigenen macht, indem sie sie ißt. Intertextualität als eine Art von Halbtrauer, die ausstellen muß, daß einem die Worte ursprünglich nicht gehören, die aber gleichzeitig diesen Verlust ohne ein jemals Verlorenes, also den Verlust des Verlusts und damit letztlich auch den Entzug des Intertextes betrauert.

Doch wissen wir, was wir benennen, wenn wir im Anschluß an eine seit 30 Jahren geführte Debatte hier, jetzt unsere Wörter, die Wörter der Literaturwissenschaft - zum Beispiel "Intertextualität" - hinschreiben? Rutscht uns, denen auch immer mehr Wörter unter den Fingern entstehen, unser Text nicht unter den Händen weg, wie die Autor-Figur ihre Leserschaft für den Text "Die Kinder der Toten" warnt?¹⁶⁴ Die Breite der bis jetzt vorgelegten Umkreisungen "unseres" Begriffs - von der helfenden babylonischen Mauer, die bannende und dezentrierende Wirkung gegen das ausknockende Sprechen der Vielen haben soll, über die feministische Wendung eines ideologiekritischen Programms, die den Ausschluß weiblichen Sprechens als destruierende Kraft der Mythen-Deformation ins Spiel bringt, bis hin zum Trauer tragenden Gedächtnis der Wörter, das Texte vor der Anverwandlung ans 'Eigene' bewahren will - diese Breite widerlegt die Vorstellung, man könne Schreibweisen und Autorschafts-Konzepte Elfriede Jelineks durch "Intertextualität" oder "Dialogizität" auf einen Begriff bringen. Ich möchte dennoch versuchen, in einem kurzen Rückblick auf die wichtigsten Positionen zu klären, was "unser" Begriff der Intertextualität als Frage der Lesbarkeit zu bedenken gibt. Dabei wird es entscheidend darauf ankommen, wie im Zusammenhang der Intertextualität, die ja schon als Wiederholungsstruktur ausgestellt wurde, diese Operation der Wiederholung gedacht wird.

es: " 'Ganz ausgeschlossen', wie man, als äußerste Verneinung, sagt. Und die Sprache stimmt! Weil der [...] Befragte eben aus der Welt der Lebenden dauerhaft ausgeschlossen wurde, ist alles, was er je sagen könnte, vollkommen ausgeschlossen." (S.22).

¹⁶⁴ Dort heißt es, übrigens auch in diesem Fall zwei Bilder unvermittelt nebeneinander aufrufend, die sich widersprechen, nämlich der Text als Felsbrocken, dem die potentielle Leserschaft ausweichen muß, sowie der Text als flüssige Struktur, die man nicht be- und ergreifen kann: "Achtung, ducken Sie sich, es beginnt der vorliegende Text. Er rutscht unter Ihren Händen weg, aber das macht nichts, muß mich halt ein anderer zur Vollendung tragen, ein Bergführer, nicht Sie!" (KT 15).

Mit dem Term der "Intertextualität" war Ende der 60er Jahre ein Begriff im Diskurs der Sprach- und Literaturwissenschaft eingeführt, der für Aufregung im etablierten Gefüge text-wissenschaftlichen Begriffsinstrumentariums sorgte. Und noch 1990 spricht Renate Lachmann in ihrem Versuch, Intertextualität als Verfahren der Gedächtniskunst zu lesen, zu Recht von einem der "brisantesten Begriffe der derzeit geführten literaturwissenschaftlichen Diskussion."¹⁶⁵ Die Brisanz des Begriffs, die auch am Ende des Jahrzehnts nicht nachgelassen hat, wie ein Blick auf die anhaltende Flut von Publikationen zu dem Terminus bestätigt, erklärt sich aus der Tatsache, daß er das Paradigma nicht nur traditionell hermeneutischer Lektüren, sondern eben - so meine These - die Lesbarkeit von Texten selbst radikal in Frage stellt. Gegen die binäre Opposition der strukturalen Linguistik von *langue* als sprachlichem Code und *parole* als Reich individueller Rede gerichtet, gewinnt die Perspektivierung auf das Inter-Textuelle, die mit Julia Kristevas zur Produktion gewordenen Lektüre Michail Bachtins 'beginnt',¹⁶⁶ nicht so sehr ein Drittes als vielmehr die Infragestellung dieser Opposition. 1967 berichtet sie von ihrer Entdeckung einer Entdeckung,

die Bachtin als erster in die Theorie der Literatur einführt: jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als *doppelte* lesen.¹⁶⁷

Der sowjetische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin, der im Umkreis der russischen Formalisten zu verorten ist und dessen Begriff der Dialogizität Kristeva transponierend aufgreift, hat das dialogische Wort als dasjenige Wort bezeichnet, das nicht nur ein gebrochenes Verhältnis zu seinem Referenten unterhält, sondern das selbst immer schon als durch fremde Stimmen, Texte und Diskurse Gespaltenes auftaucht: "Jedes Mitglied des Sprechkollektivs [...] empfängt das Wort von einer fremden Stimme. In seinem Kontext kommt das Wort aus einem anderen Kontext, durchwirkt von fremden Sinngebungen. Sein eigener Gedanke findet das Wort bereits besiedelt."¹⁶⁸ Mit Derrida ließe sich auch sagen, daß die Dialogizität des Wortes dem

¹⁶⁵ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S.8.

¹⁶⁶ Kristeva selbst verweist darauf, daß mit dem Intertextualitäts-Theorem auch die Unterscheidung von Produktions- und Rezeptionsästhetik problematisch wird, indem sie sich als schreibendes Lesen und lesendes Schreiben verdoppelt und damit die eine Seite der Unterscheidung auf der anderen Seite wiederauftaucht: "'Lesen' weist also auf eine aggressive Teilnahme, auf eine aktive Aneignung der anderen hin. 'Schreiben' wäre demnach ein zur Produktion, zur Tätigkeit gewordenes 'Lesen'." (Zu einer Semiotik der Paragramme. In: Helga Gallas (Hg.), *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt/Neuwied 1972, S. 163-200, hier S.171).

¹⁶⁷ Julia Kristeva, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd.3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, hg.v. Jens Ihwe, Frankfurt a.M. 1972, S.345-375, hier S.348.

¹⁶⁸ Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M. 1990, S.130.

Faktum Rechnung trägt, daß die Sprache "ohne uns begonnen [hat], in uns vor uns" und daher immer schon in sich differiert.¹⁶⁹ Diese Gespaltenheit ist also nicht nachträglicher Effekt, sondern Effekt einer irreduziblen Nachträglichkeit.¹⁷⁰ Während das Wort im monologischen Bezug nur sich selbst und seinen Gegenstand kennen will, das andere Wort nur als niemandes Wort, als bloße, durch das System der langue evozierte Möglichkeit der Rede akzeptieren will, ist das dialogische Wort dadurch gekennzeichnet, daß es immer schon als Vor-Gesprochenes existiert. Der Roman wird in Bachtins Konzeption zur Hypostase dieses dialogischen Bezugs, der die Interferenz zweier oder mehrerer Worte, Texte und Diskurse von der Verpflichtung monologischer Eindeutigkeit befreit, gegen die zentripetale Kraft der Sprache zentrifugale Kräfte ins Spiel bringt.¹⁷¹ Und seine "Geschichte" des europäischen Romans ist das Ergebnis einer Suche nach der stilistischen Variationsbreite dieser zentrifugalen Kräfte - ohne allerdings explizit historische Brüche zu konstatieren. Einen Einschnitt, der die literarische Moderne von einer Vor-Moderne trennen soll, diagnostiziert hingegen Kristeva - ein Faktum, das von ihren Kritikern, die ihr Generalisierung und Universalisierung des Bachtinschen Konzepts vorwarfen, gerne überlesen wurde:

[...] Ende des 19. Jahrhunderts hat sich eine Trennung vollzogen; der Dialog bei Rabelais, Swift oder Dostojewskij verharret auf dem repräsentativen, fiktiven Niveau, während der polyphone Roman unseres Jahrhunderts sich "unlesbar" (Joyce) und der Sprache innerlich (Proust, Kafka) macht. Von nun an [...] stellt sich das Problem der Intertextualität (des intertextuellen Dialogs) als solches.¹⁷²

Es ist also durchaus im Einklang mit Kristevas Text- und Intertext-Theorie, wenn mit einer Intertextualitätspoetik die Verfahrensweise moderner und postmoderner Texte auf den Begriff gebracht wird, um den Paradigmenwechsel vom literarischen "Werk" als geschlossenem und organischem Ganzen zum polyphonen und nicht schließbarem Text zu markieren. Insbesondere für die Interpretation zeitgenössischer Texte, in denen das Machen aus anderen Texten durch Formen wie Zitatzitaten, Montage- und Textspielverfahren potenziert erscheint, wird zunehmend auf das

¹⁶⁹ Jacques Derrida, *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, S.55.

¹⁷⁰ Vgl. Samuel M. Weber, *Der Einschnitt. Zur Aktualität Volosinovs*. In: Valentin N. Volosinov, *Marxismus und Sprachphilosophie*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1975, S.9-45, hier S.29.

¹⁷¹ Zur Differenz von zentrifugal und zentripetal, die bei Bachtin auch mit zwei Kultur- und Herrschaftsmodellen in Verbindung gebracht werden vgl. Michail Bachtin, *Das Wort im Roman*. In: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg.v. Rainer Gröbel, Frankfurt a.m. 1979, S.154-300, hier S.164ff.

¹⁷² Julia Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S.359. Nicht nur den Intertext als solchen sieht Kristeva erst Ende des 19. Jahrhunderts zu sich selber kommen, auch ihren Text-Begriff reserviert sie ausdrücklich für eine spezifische Schreibweise der literarischen Moderne, die sie in ihrem theoretischen Hauptwerk *"Die Revolution der poetischen Sprache"* zu beschreiben sucht (Frankfurt a.M. 1978).

Konzept der Intertextualität zurückgegriffen.¹⁷³ Das Überhandnehmen hybrider Texte in der literarischen Moderne, die sich nicht darauf beschränken, eine vorhandene Schrift oder Rede wiederzugeben, sondern die vielmehr fremde Texte in den eigenen anklingen lassen, durchbricht die Zentrierung auf den einen Sinn und verhindert das Heimischwerden in der Sprache. Dabei sind die Worte nicht immer Herbeigerufene, sie rufen auch die Sprechenden herbei, sie spuken und üben eine anonyme Kraft aus. Am deutlichsten ist die Hervorhebung fremder Wörter, die nicht assimiliert werden können, die als Fremdkörper in der sogenannten Normalsprache spuken und nicht gefügig gemacht werden können, in Jelineks Text "Stecken, Stab und Stangl" in Szene gesetzt, ein Text, den ich ebenfalls schon an anderer Stelle herbeizitiert habe, um einen spukenden Satz zu arretieren. Jetzt gilt es, eine andere Zitation zu zitieren: eine Wi(e)der-Rede, ein Gegen-Gesang, der zu verhindern bemüht ist, daß sich die Sprache über das Verschwinden von vier Männern beruhigt, die "von diesem bombastischen Paket aus sich herausgerissen worden sind" (SS 19):

FRAU: Knochen-Hebräisch, zu Sperma zermahlen, rann durch die Sanduhr, die wir durchschwammen: Was wollte ich jetzt sagen? Sie können sich wieder beruhigen, liebe Tote! Es hat keinen Sinn, wenn Sie von uns eine solche Fülle an Sorgfalt einfordern! Einmal muß eben Schluß sein.

DER FLEISCHER [...] *leiernd, uninteressiert, ganze Silben verschluckend, als läse er aus einer Zeitung vor*: Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens. Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann. Hierher, Rex! so ist brav!

DIE KUNDIN *nachlässig, flüchtig, dazwischen halb stimmlos durch die Zähne summend, wie ungeduldig*: Die Zeit tritt ehern in ihr letztes Alter. Nur du allein bist silbern hier. Und klagst im Abend um den Purpurfalter. Und haderst um die Wolke mit dem Tier. *Der Fleischer schlägt plötzlich auf das Plüschtier ein, die Kundin versucht, ihn mit Ellbogen und Tasche abzuwehren, und häkelt gleichzeitig fieberhaft an dem Deckerl.* (SS 49 und 66)

Die Worte Paul Celans sind nicht assimilierbar. Sie sprechen aus den Wirtskörpern, die keinen bewußten Zugriff auf diese die Beruhigung störenden Wörter haben und deren (Re)Stabilisierung als Subjekte der Rede durch diese unverfügbaren Wörter beeinträchtigt wird: Sie wissen nicht, was sie sagen. Die Wörter sind zwar eingefügt, aber nicht verfugt mit diesem anderen Sprechen, das den Tod und die Toten vergessen machen will und das die Zeremonie der Schließung einer Lücke ist. Oder,

¹⁷³ Vgl. zum Beispiel Manfred Schmeling, Die Entgrenzung des 'sprachlichen Kunstwerks'. Alternatives Erzählen im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik A 26 1989, S.129-152. Siehe außerdem Ingeborg Hoesterey, Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne, Frankfurt a.M. 1988.

Für den Bereich der deutschsprachigen Dramatik vgl. Lothar Köhn, Drama aus Zitaten. Text-Montage bei Heiner Müller, Volker Braun und Botho Strauß. In: Walter Hinck/Lothar Köhn/Walter Pape, Drama der Gegenwart. Themen und Aspekte, Schwerte 1988, S.27-49.

um im Bild der Handarbeit zu bleiben, das der Text als Gattungsbezeichnung aufruft und die die wichtigste Handlung der Figuren darstellt¹⁷⁴: Neben den verhäkelten Worten, die die Bühnenlandschaft überziehen, tauchen immer wieder Worte auf, die sich dem Häkelkörper - dem Mantel des Vergessens? - nicht einpassen wollen, da sie selbst in ihrer Unlesbarkeit nicht vergeßbar sind. Die Celanschen Worte fügen sich nicht, weil sie sich nicht in einem Sinn beruhigen, weil sie nicht einfach in "eigene" Worte übersetzbar sind und deswegen als Verschluckte immer wieder unvermittelt auftauchen können. Sie bleiben störender Un-Fug. Und sie fungieren im Jelinekschen Text als diejenigen unbeherrschbaren Fremdkörper, die Michail Bachtin in seiner Philosophie des Wortes folgendermaßen beschrieben hat:

Und nicht alle Wörter lassen sich von einem jeden gleich leicht aneignen und in Besitz nehmen: viele leisten hartnäckig Widerstand, andere bleiben auch dann noch fremd, klingen im Mund des Sprechers, der sie sich angeeignet hat, fremd, können seinem Kontext nicht assimiliert werden und fallen aus ihm heraus; sie setzen sich gleichsam vor sich aus, ohne Rücksicht auf den Willen des Sprechers in Anführungszeichen.¹⁷⁵

Diese Worte sind die einzigen Zeugen einer Situation, die gekennzeichnet ist von einem Riß, der die Totalität einer Gemeinschaft bedroht; im Fall von "Stecken, Stab und Stangl" die Situation eines Landes, das durch die vier Ermordeten bzw. dem Leben gewaltsam Entrissenen aus den Fugen geraten ist, deren Bewohner sich aber schnellstens wieder zu versammeln drohen und damit die mit Gewalt entstandene Leerstelle in einem erneuten, den ersten wiederholenden Gewaltakt verschließen wollen. Verhäkelungs-Kunst, gegen die "Einer, egal wer" vergeblich um Aufmerksamkeit bittet für das Fehlen von etwas:

Bitte, sehen Sie hier eine flache Landschaft, in die versenkt Jauchegruben, Ziegelteiche, Erdhügel ruhen, eine Ebene, die gleichmütig von sich selbst fortstrebt! Sie ist leer und doch wieder nicht, das sehen Sie doch, oder? Normalerweise ist Leere das Fehlen von etwas, und sie ist auch das Fehlen von dem dazwischen, das sich hätte zeigen können. Vorausgesetzt, wir hätten rechtzeitig darauf geachtet. [...] Egal. Auch durch meine Gunst werden diese Toten nicht leben. Sie sind also von diesem bombastischen Paket aus sich herausgerissen worden. Damit sie uns später einmal in die Bildschirme hineinleuchten können, ob uns was fehlt. Nein. Uns fehlt im Moment nichts. (SS 18f.)

¹⁷⁴ "Im Verlauf des Textes wird an den Häkelwaren herumgebessert, geflickt etc. Die Schauspieler sollen damit, fast unmerklich beginnend, sukzessive immer stärker beschäftigt sein. Am Ende ist eine Handarbeitslandschaft entstanden. Auch die Schauspieler sind dann mit Hüllen überzogen." (SS 17).

¹⁷⁵ Michail Bachtin, Das Wort im Roman, S.185.

Nur einige fremdartige Wiedergänger-Worte aus den Mündern derer, denen nichts fehlt und die niemanden vermissen, zeugen davon, daß der Gemeinschaft namens 'Österreich' doch etwas fehlt. Nicht weil sie über dieses Fehlen berichten würden, sie sind das Fehlen selbst, da sich über und mit ihnen diese Gemeinschaft nicht schließen kann. Jacques Derrida weist in seiner Celan-Lektüre darauf hin, daß es "der schicksalhafte Auftrag *aller* Wörter" sei, daß sie wiederkehren, daß ein ursprüngliches Wiedergängertum das Gesetz jeden Wortes sei, daß sie von jeher Phantome gewesen sein werden.¹⁷⁶ Derrida wiederholt hier sein Theorem einer 'anfänglichen', die Differenz zwischen Präsentation und Re-Präsentation ins Schwanken bringenden Iterabilität, das er in seiner Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie ins Feld der Begriffe führt. Damit das Wort, ein Zeichen 'erscheinen' kann, bedarf es einer gleichsam vor diesem ersten Erscheinen liegenden Zitathaftigkeit: "Diese Iterierbarkeit - (*iter*, 'von neuem', kommt von *itara*, *anders* im Sanskrit, und alles Folgende kann als die Ausbeutung jener Logik gelesen werden, welche die Wiederholung mit der Andersheit verbindet) - strukturiert das Zeichen der Schrift selbst, welcher Typ von Schrift es im übrigen auch immer sein mag [...]. Eine Schrift, die nicht [...] strukturell lesbar - iterierbar - ist, wäre keine Schrift."¹⁷⁷ Da diese strukturelle Iterierbarkeit natürlich auch auf Signifikanten der mündlichen Rede zutrifft, ist jedes Wort vom ersten Auftauchen an nicht mit sich selbst identisch, immer schon ein Anderes, immer schon ein Wiedergänger und damit per se offen für den Einbruch des Fremden. Dieses positive Verständnis von Wiederholung, das diese mit einer irreduziblen Andersheit verbindet, trennt die Dekonstruktion Derridas im übrigen von Roland Barthes' ideologiekritischer Betrachtungsweise. Zumindest auf den ersten Blick könnte die Logik der Wiederholung, die Barthes beschreibt, differenter nicht sein. Er unterscheidet zwei Rubriken der Sprache, die "in den Dienst einer Macht" tritt, also (fast) jeder Sprache. Einerseits ist es die Autorität der Behauptung, "die unerbittliche Macht des Konstatierens": "Andererseits existieren die Zeichen, aus denen die Sprache besteht, nur insoweit sie anerkannt sind, das heißt, soweit sie sich wiederholen; das Zeichen ist mitläuferisch, herdenhaft, in jedem Zeichen schlummert das Monstrum 'Stereotypie': ich kann immer nur sprechen, indem ich aufsammle, was in der Sprache *umherliegt*."¹⁷⁸ Das keineswegs beängstigende Phantom Derridas mutiert hier also zum gefährlichen Monstrum namens Stereotypie. Die Logik, die die Wiederholung mit der Andersheit verbindet, wird bei Barthes zu einer Logik, die jene mit der Gleichheit koppelt. Nicht immer 'von neuem' und damit 'anders', wie Derrida übersetzt, sondern immer 'von selbem' und damit auf schreckliche Weise immer 'gleich'.

¹⁷⁶ Jacques Derrida, *Schibboleth*. Für Paul Celan, Graz/Wien 1986, S.113.

¹⁷⁷ Jacques Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext*. In: ders., *Randgänge der Philosophie*, S. 291-314, hier S.298.

¹⁷⁸ Roland Barthes, *Leçon/Lektion*. Antrittsvorlesung im Collège de France, Frankfurt a.M. 1980, S.21.

Ist es entscheidbar, welche Logik der Wiederholung die angemessenere Beschreibung für die Gesetzmäßigkeit der Sprache ist? Muß bzw. kann man sich zwischen sprachlichem Phantom und sprachlichem Monstrum entscheiden? Ja und Nein, würde Jacques Derrida antworten; selbst eine Wiederholungsfigur in seinen Texten, die allzuoft mit Undifferenziertheit - im Deutschen ließe sich sagen mit einem "Jein" - verwechselt wurde. Nein, weil das Paradox einer ursprünglichen Wiederholung, das Derrida zu denken gibt, selbst noch die Differenz zwischen Phantom und Monstrum ins Wanken bringt, weil es die Unmöglichkeitsbedingung darstellt für einen wesenhaften Unterschied zwischen guter und schlechter Wiederholung und damit zwischen guter und schlechter Sprache. Und ja, da dieses Paradox eben auch die Möglichkeitsbedingung ist für Wort-Gespenster und Wort-Monstren, sowohl für den öffnenden Effekt der Dissemination als auch für den einhämmernden Effekt der Stereotypie, da es immer schon auffordert, zwischen zerstreuer und versammelnder Wiederholung zu unterscheiden. Denn vielleicht sind es doch nicht alle, sondern nur einige wenige Worte, die diese von den Vielen nicht gewollte Erfahrung eines gespenstischen Umherirrens und sprachlichen Nicht-zur-Ruhe-Kommens zu machen erlauben. Und zwar nicht, weil diese Worte eine andere Qualität hätten, sondern weil sie selbst von dieser Erfahrung einer vor-ursprünglichen Gabe der Worte Zeugnis ablegen und damit zu lesen geben.¹⁷⁹ Und so ist es signifikant, daß Derrida wie Barthes in ihrer Argumentation eine spezifische Erfahrung von Sprache ins Spiel bringen, die sie beide mit demselben Namen belegen. Es gibt nämlich einen Umgang mit Sprache, der auf der Gespenstigkeit der Worte insistiert, der von dem Verlust eines ursprünglichen Wortes "weiß" bzw. der gegen ein Nicht-Wissen-Wollen dieses Verlustes revoltiert:

Ist das, was man Dichtkunst und Literatur [...], anders gesagt, eine gewisse Erfahrung der Sprache, des Merkmals oder des typischen Zugs *als solcher* nennt, vielleicht nichts anderes als eine innige Vertrautheit mit der unabwendbaren Ursprünglichkeit dieses Gespenstes? Man kann diese Vertrautheit auch als gleichbedeutend mit dem unabwendbaren Verlust des Ursprungs ansehen.

Uns jedoch, [...], bleibt nichts, wenn ich so sagen kann, als listig mit der Sprache umzugehen, als sie zu überlisten. Dieses heilsame Überlisten, dieses Umgehen, dieses großartige Lockmittel, das es möglich macht, die außerhalb der Macht stehende Sprache in dem Glanz einer permanenten Revolution der Rede zu hören, nenne ich: *Literatur*.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Zu dem aporetischen Konzept der Gabe, das Derrida in Rückgriff auf Marcel Mauss' Essay entwickelt und das er als quasi-transzendente Bedingung des symbolischen Tausches (im Fall der Sprache: ein Wort für ein anderes) denkt, vgl. ders., *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993.

¹⁸⁰ Jacques Derrida, *Schibboleth*. Für Paul Celan, S.113 und Roland Barthes, *Leçon/Lektion*, S.22f.

Umgehende List und innige Vertrautheit, Distanz und Nähe - zwei äußerst verschiedene Idiome, die doch Ähnliches zu benennen suchen. Wahrscheinlich träumt Derrida nicht Barthes' Traum von einer außerhalb der Macht stehenden Sprache, die sich in einer permanenten Um-Stellung des Vor-Gesprochenen bzw. in der oben schon zitierten Wiederholung als "Zermüblingsarbeit" zu hören und zu lesen gäbe. Aber indem er diejenige besondere Erfahrung von Sprache Literatur nennt, die die ursprüngliche Iteration, das Gespenstische, nicht vergessen macht, sondern herausstellt, wird deutlich, daß auch er dem (literarischen) (Inter)Text eine irritierende, störende Qualität zuschreibt. Stellt sich die Frage, was es ist, das durch einen Text - als Schauplatz der Schrift - gestört wird? Wenn es laut Derrida eine innige Vertrautheit (die Literatur) gibt, dann muß es auch eine äußerste Unvertrautheit geben. Diese ließe sich als eine Sprachpraxis begreifen, die nichts von der Gabe der Sprache wissen will, die die Zirkulation der sprachlichen Zeichen in der Rückbindung an den Referenten stillzustellen versucht, die die "Identität" eines Zeichens, eines Subjekts, einer Gemeinschaft nicht als Effekt einer vorgängigen Differenz begreifen will, die diese und andere Identitäten überhaupt erst generiert. Mit anderen Worten: die äußerste Unvertrautheit mit der Sprache selbst? Wenn man den unmöglichen - von der Möglichkeit des Unmöglichen wurde an anderem Ort schon gesprochen¹⁸¹ - Versuch, das Wort-Gespenst vergessen zu machen, mit einem Wort belegen würde: Könnte dieses nicht die Barthes'sche "Macht" heißen - Macht als Sprache bzw. Macht der Sprache, immer das Gleiche sagen zu lassen? Das Vergessen des Wort-Gespenstes gebiert Wort-Monstren - so ließe sich vielleicht die Verbindung zwischen den auf den ersten Blick so unterschiedlichen Ökonomien der Wiederholung denken. Und Literatur, Text, Intertext wären die Namen für den Exorzismus dieser Wort-Monstren, was allerdings nur möglich ist, weil noch *in* den Stereotypen die Spur der Unmöglichkeit von Stereotypen gelesen werden kann. Ich werde auf diese Notwendigkeit der Unmöglichkeit von Stereotypen für ein ideologiekritisches Lesen-Schreiben zurückkommen.

Diese Deutung der Zitation als einer Form der Wi(e)der-Gabe, die sich nicht in einer bloßen intentionalen Wiedergabe von etwas, das schon gesagt ist, sich nicht in der Re-Zitation - sei sie deformierend, überbietend oder "wortwörtlich" - erschöpft, sondern die auch die Wiederholung der Gabe der Sprache meint, hat beträchtliche Konsequenzen für die Lektüre des Problems der Intertextualität als solches und damit - folgt man Derrida und Barthes - letztlich für die Lektüre von Literatur als solcher. Texte wie die Elfriede Jelineks, die in überbordendem Ausmaß Gespenster-Worte aufrufen bzw. von diesen angerufen und heimgesucht werden, geben nicht nur zu lesen, daß Wörter per definitionem der Logik des Gespensts unterstehen, da sie, wie

¹⁸¹ Vgl. I.1.

Gespenster, zu keinem Zeitpunkt ihres Auftauchens jemals präsent und sinnerfüllt gewesen sein werden. Sie fordern vor allem eine Lektüre, die dieser Tatsache Rechnung tragen würde, daß kein Wort in Besitz genommen werden kann, daß es schon immer ein gestohlenen ist, welches aber nie irgend jemand gehört hat :

Kein Wort fällt den Leuten zu mir ein. Und die Worte, die mir Findling
eingefallen sind, habe ich woanders gefunden. Sie behaupteten alle
zusammenzugehören. [...] Doch doch, ich lasse meine Worte frei
laufen. Auch das unscheinbarste Wort hat noch gelernt zu grüßen. Ich
danke ihm sehr freundlich.¹⁸²

Dem Gruß der Worte freundlich zu danken, ohne sie in Eigentum zu verwandeln - eine Übung in Höflichkeit und Bescheidenheit, die nicht nur allen Schreibenden aufgegeben ist. Daß die Fremdheit, die Gespenstigkeit der wiedergängerischen Worte nicht assimiliert werde, ist auch und vor allem Aufgabe des intertextuell Lesenden, anderenfalls würde man genau auf die Beruhigung abzielen, gegen die jene Texte anschreiben, die von fremden Texten durchzogen sind. Diese Aneignung wäre - um Julia Kristeva zu transponieren, die in der literarischen Moderne eine Poesie, die kein Mord ist, ankommen sah¹⁸³ - eine Lektüre, die ein Mord ist. Andererseits fordert gerade ein intertextuell organisierter, im Sinne eines sich selbst schon verdoppelnden Text zu verstehender Lektüre auf, die immer eine Aneignung der grüßenden Worte leisten und damit zwangsläufig gegen den Imperativ eines Intertextes verstoßen muß. Die Aufgabe des Lesers bzw. der Leserin eines Textes als Intertext untersteht also einem ähnlichen Double bind wie diejenige Aufgabe des Übersetzers, die Derrida in Anlehnung an Walter Benjamins gleichnamigen Aufsatz herausgearbeitet hat: Es ist aufgegeben, zu übersetzen, und gleichzeitig ist man aufgefordert, nicht zu übersetzen; es ist aufgegeben, die Spur der anderen Texte zu entziffern, und gleichzeitig ergeht die Aufforderung, nicht zu entziffern. Ein Lesen, das kein Mord wäre, gibt es nicht, es wäre das Aussetzen von Lesen überhaupt. Intertextualität stellt also die Frage der Lesbarkeit bzw. gibt das Problem des Lesens zu lesen, indem sie eine Handlungs-Verpflichtung, nämlich die verstehende Entzifferung, verknüpft mit der entgegengesetzten Anforderung, den eingelagerten Worten ihre Fremdheit und damit letztlich ihre Unverständlichkeit zu lassen, also nicht zu entziffern. Dem Imperativ des Intertextes ist nicht nachzukommen, weil er unauflösbar aporetisch ist. Und Texte, die durch permanentes Stimmengewirr, durch Vervielfältigung anderer Rede die Frage nach dem Subjekt des Sprechens zumindest nicht mehr 'einfach' beantworten lassen und sich damit tendenziell unlesbar machen, gehören zwar nicht zu einer anderen Gattung von Texten, die fundamental unterscheidbar wären von Texten, die

¹⁸² Elfriede Jelinek, er nicht als er (zu, mit Robert Walser). Ein Stück, Frankfurt a.M. 1998, S.22f. und S.31

¹⁸³ Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, S. 80-94.

vermeintlich nur eine Redeweise und nur ein Subjekt des Sprechens kennen würden. Aber sie können in ihrer überbordenden, nicht zu bändigenden Zitation als Produkt einer Lektüre unsere Aufmerksamkeit auf die Ambivalenzen jeder Lektüre lenken. Es kann also nicht darum gehen, einen Ausweg zu suchen, sich dem Double bind zu entziehen. Entscheidend ist vielmehr, ob die schon von Julia Kristeva diagnostizierte Unlesbarkeit der Texte durch Decodierung gleichsam orthopädisch in (vermeintliche) Lesbarkeit rückverwandelt wird. Oder ob sich die Lektüre jener Ambivalenz stellt, auf ihr beharrt, sie reflektiert und in den Texten, die ja selbst (un)lesbares Ergebnis von Lektüren sind und somit selbst Spuren dieser Ambivalenz enthalten, nachliest.

Als Beschreibungskategorie für Texte, deren Struktur durch die Interferenz von Texten organisiert ist, hat jedoch in den überwiegenden Fällen die 'Orthopädie' Oberhand behalten. Abgedrängt wird die dargelegte sprach- und literaturtheoretische Dimension - meist ohne daß diese Ausgrenzung reflektiert würde. Einmal als "undifferenzierte Universalität" beiseite geschoben, schien sie bei der sogenannten konkreten Textanalyse keinen Erkenntniswert mehr zu versprechen.¹⁸⁴ Die Praxis der Analyse forderte eine Operationalisierbarkeit ein, welche die Aufrechterhaltung des traditionellen Autor- bzw. Werkbegriffs implizierte. So gilt es zum Beispiel, die intertextuelle Relation als "Moment der Identität des Textes"¹⁸⁵ auszustellen, die "Einheit des Textes als Kunstwerk" zu retten und die Autor-Intentionalität als entscheidendes Kriterium zu schützen, da der Intertextualitätsbegriff auf "bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen" eingeschränkt wird.¹⁸⁶ Es geht also letztlich um die Rehabilitierung eines statischen, finiten, mit sich selbst identischen und sinnkonsistenten Textbegriffs und um die Rettung eines Autor-Konzepts, dem die Auctoritas nicht entzogen wird. Auch in der Jelinek-Forschung gibt es zahlreiche Beispiele für diese Rückführung in einen traditionellen hermeneutischen Theorierahmen. So heißt es zum Beispiel bei Marlies Janz über den "Status" Jelinekscher Texte: "Sie lassen sich gewöhnlich erst in der quasi rückübersetzenden, den vorausgesetzten Text als Folie mitlesenden Operation *angemessen* verstehen, verlangen also nach einer Lektüre, die den jeweiligen Prä-, Sub- oder Inter-Text mit realisiert."¹⁸⁷ Am deutlichsten werden die Konsequenzen,

¹⁸⁴ Vgl. Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hgg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.1-30. Diese Einschätzung teilt erstaunlicherweise auch Maja Sibylle Pflüger, obwohl sich ihre Arbeit zu Elfriede Jelinek auf den Bachtinschen Begriff der Dialogizität stützt: "Die Reichweite der Begriffe Dialogizität und Intertextualität bleibt aber als Problem bestehen. Denn wenn jedes Zeichensystem in einen universalen Intertext einrückt, drohen die Begriffe nichtssagend zu werden und erlauben keinen analytischen Zugriff mehr." (Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks, S.55)

¹⁸⁵ Karlheinz Stierle, Werk und Intertextualität. In: Wolf Schmid/W.-D. Stempel (Hgg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wien 1983, S.7-26, hier S.16.

¹⁸⁶ Ebd., S. 18 und S. 25.

¹⁸⁷ Marlies Janz, Elfriede Jelinek, S.40.

die sich aus dem Wunsch ergeben, ein "*adäquateres*" Textverständnis zu erzielen, in der Arbeit von Annette Doll. Nach durchgeführter Analyse der "Einlagerungen" wird die poetologische Schlußfolgerung gezogen:

Der Rekurs auf das fremde Wort wird von Jelinek zu einem Instrument der indirekten Leserorientierung entwickelt, indem die von ihr verwendeten Prätexte zusätzliche, den Horizont der Figuren transzendierende Informationen liefern. Dabei kommentieren sich das zitierte Wort und der neue Kontext wechselseitig und erschließen neue Diskursmöglichkeiten im Einzeltext. Literarische Produktion führt Jelinek so als eine "Wiederverarbeitung" von Kultur vor..."¹⁸⁸

Angemessenes bzw. adäquates Verstehen - es wird deutlich, wem oder was gegenüber diese Angemessenheit gefordert wird: Nicht um eine Angemessenheit dem Text gegenüber scheint es zu gehen, sondern der "Intentionalität" der Autorin Elfriede Jelinek soll die Treue gehalten werden. So wird nicht nur ein Autor-Modell fortgeschrieben, das gerade durch und mit dem Theorem der Intertextualität umgeschrieben wurde.¹⁸⁹ So wird Literatur auch in die Verwirklichung eines Programms verwandelt, und das ausgerechnet angesichts eines Korpus von Texten, der sich der Differenzierung zwischen poetischen und poetologischen Schriften radikal entzieht. Und Manfred Pfisters Rekapitulation eines als poststrukturalistisch gekennzeichneten Konzepts von Intertextualität als "regressus ad infinitum" gerät vor allem bei der Vorstellung in Panik, daß vielleicht auch jeder "kritisch-diskursive Text" per definitionem ein intertextueller sei - das Ausrufungszeichen gibt seinen Schreck bezüglich dieses potentiellen Entzugs von Metatextualität zu lesen. Gegen diese 'Gefahr' der verwischenden Grenze zwischen Literatur und Literaturwissenschaft setzt der Textanalytiker explizit auf die Möglichkeit eines Meta-Begriffs und definiert Intertextualität als

Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen, wie sie die Literaturwissenschaft unter Begriffen wie Quelle und Einfluß, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption bisher schon behandelt hat

¹⁸⁸ Annette Doll, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, S.179.

¹⁸⁹ So heißt es schon bei Bachtin: "Der Autor als Schöpfer der romanhaften Ganzheit kann auf keiner einzigen der linguistischen Ebenen gefunden werden." Kristeva zieht die Konsequenz aus dieser fehlenden Anwesenheit von Autorschaft im Text: "Er [der Autor S.K.] wird zur Anonymität, zur Abwesenheit, zur Lücke, damit er es der Struktur ermöglicht, als solche zu existieren. [...] In der Tat ist der Autor nichts als eine Verknüpfung von Zentren. Ihm ein einziges Zentrum zusprechen, hieße ihn zu einer monologischen, theologischen Position zwingen." (Julia Kristeva, Bachtin, *das Wort, der Dialog und der Roman*, S.358 und S.369).

und wie sie nun innerhalb des neuen systematischen Rahmens prägnanter und stringenter definiert und kategorisiert werden sollen.¹⁹⁰

Diese textanalytische Verfügbarmachung und Kategorisierung des Begriffs, ohne die text- bzw. literaturtheoretischen Implikationen zu berücksichtigen, nimmt dem Terminus der Intertextualität nicht nur seine theoretische Radikalität, sondern entleert ihn vollständig dessen, was er zu denken aufgibt. Aus diesem Grund - eben weil er in dem banalen Sinne von "Quellenkritik" mißverstanden wurde - hat Julia Kristeva schon bald auf den von ihr geprägten Begriff verzichtet und stattdessen den stärker in den psychoanalytischen Horizont verweisenden Terminus der Transposition vorgezogen.¹⁹¹ Diesen Vorwurf mögen allerdings die Angegriffenen nicht teilen, da sie interessanterweise keineswegs auf Differenz, sondern auf Teilhabe setzen und damit übrigens selbst zur Verwischung von Grenzziehungen beitragen, die sie als Undifferenziertheit attackieren. So ist unter hermeneutisch-strukturalistischem Blickwinkel immer wieder von "Eingrenzung" und "Einengung" des "globalen Modells von Intertextualität" die Rede, in der das Eingegrenzte als Kern des weiteren Konzepts begriffen wird. Man setzt sich in ein imaginäres Zentrum und verbannt das Störende an die Peripherie, an die Ränder - um damit letztlich den 'starken' Begriff von Intertextualität in einen 'schwachen' zu verwandeln, der gegen den Wert Null tendiert: Exorzismen.¹⁹² Eine Monographie zum Problem der Markierung von Intertextualität läßt sich für diesen Gestus der vermeintlichen Vermittlung, die tatsächlich dem Versuch einer Austreibung gleichkommt, exemplarisch zitieren:

Wenn wir im Rahmen unseres Untersuchungsfeldes von einem engeren Intertextualitätsbegriff ausgehen, [...] so geschieht dies nicht zuletzt deshalb, um mit einem Brückenschlag zur Entschärfung der kontrovers geführten Diskussion um textontologische und textanalytische Zugriffsmethoden beizutragen und dem umfassenden

¹⁹⁰ Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S.12 und S.15.

¹⁹¹ Einer psychoanalytischen Subjekttheorie verpflichtet ist der Begriff, weil der Vorgang, den er zu bezeichnen sucht, als "Arbeit des Unbewußten" interpretiert wird: "Ihnen [den Vorgängen der Verschiebung und Verdichtung S.K.] muß ein dritter 'Vorgang' hinzugefügt werden: der Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen. Um ihn zu vollziehen, verbünden sich zwar Verschiebung und Verdichtung, doch ist damit nicht die gesamte Operation erklärt. Hinzu kommt die Transformation der thetischen Setzung: die Zerstörung der früheren und die Bildung einer neuen. Das neue Zeichensystem kann durchaus im selben Zeichenmaterial erzeugt werden. [...] Der Terminus Intertextualität bezeichnet eine solche Transposition eines Zeichensystems (oder mehrerer) in ein anderes; doch wurde der Terminus häufig in dem banalen Sinne von 'Quellenkritik' verstanden, weswegen wir ihm den der Transposition vorziehen; er hat den Vorteil, daß er die Dringlichkeit einer Neuartikulation des Thetischen beim Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen unterstreicht. (Die Revolution der poetischen Sprache, S.69).

¹⁹² So heißt es zum Beispiel: "In ein räumliches Anschauungsbild übertragen, stellt sich damit unser Modell als ein System konzentrischer Kreise oder Schalen dar, dessen Mittelpunkt die höchstmögliche Intensität und Verdichtung der Intertextualität markiert, während diese, je weiter wir uns vom 'harten' Kern des Zentrums entfernen, immer mehr abnimmt und sich asymptotisch dem Wert Null annähert." (Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S.25).

Intertextualitätskonzept ein ergänzendes Modell zur Seite zu stellen, das es ermöglicht, einen spezifischen Ausschnitt des Gesamtspektrums von Intertextualität präziser und transparenter beschreibbar zu machen. Angesichts einer zu beobachtenden Tendenz, den universalistischen (textontologischen) Pol und den applikationsorientierten (textanalytischen) Pol als einander ausschließende Antagonismen zu beschreiben, ist jeder Vorstoß zu begrüßen, zwischen diesen nur scheinbar unvereinbaren Positionen durch Klarstellung unterschiedlicher Erkenntnisinteressen und Leistungsansprüche zu vermitteln.¹⁹³

Abgesehen von der Frage, wie man einem Umfassenden, einer Totalität, eine Ergänzung zur Seite stellen will, die einen Teil jener Gesamtheit meint, abgesehen von der Tautologie eines einander ausschließenden Antagonismus, ist diese Selbsteinschätzung schlichtweg verfehlt. Die Suche nach einem Vermittlungsmodell, nach einem "Brückenschlag" ist lediglich eine unzulässige Verharmlosung der radikalen, eben nicht in einer Synthese zu tilgenden Differenz. Dieses Fehlgehen resultiert nicht unbedingt aus einem Mißverständnis bezüglich des sogenannten textontologischen Pols. Es ist vor allem die Folge der impliziten Vorstellung, daß die "textanalytische Zugriffsmethode" selbst auf keiner Text-Ontologie basiere. Jede Lektüre eines Textes - versteht sie sich auch als analytisch bzw. kritisch-diskursiv - bedarf einer vorgängigen Textontologie. Und die räumliche Metaphorik konzentrischer Kreise bzw. die Grenzziehung zwischen eng und weit täuschen nur ungenügend hinweg über die Inkompatibilität eines hermeneutisch-strukturalistischen Text- bzw. Werkbegriffs, der implizit oder explizit von der sprachlichen Autonomie und der inneren Kohärenz des einzelnen Textes ausgeht, und eines Text-Denkens, in dem die Arbeit des Textes als Zusammenwirken und Transformation vorgängiger Texte, fremder Stimmen, diskursiver Spuren, historischer Codes begriffen und damit die etymologische Wurzel des Text-Begriffs als Gewebe und Geflecht wieder in Erinnerung gerufen wird:

Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe - dieser Textur - verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihrer Netze aufginge.¹⁹⁴

¹⁹³ Jörg Helbig, Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität, Heidelberg 1996, S.60.

¹⁹⁴ Roland Barthes, Die Lust am Text, S.94.

Die Textur als niemals zum Stillstand kommende Flechtarbeit - so ist das, was Intertext genannt wird, letztlich ein anderer Name für Text, und Intertextualität eine Bezeichnung für die Arbeit des Textes. Damit widerfährt dem Intertext aber ein ähnlich paradoxales Schicksal wie - laut Derrida - der Metapher: er entzieht sich im Moment seiner überbordenden Ausbreitung und Insistenz.¹⁹⁵ Die Grenze, die man zwischen Text und Intertext auszumachen meinte, verkompliziert sich. Dieser paradoxe Entzug des Intertextes führt zu einer abgründigen Verallgemeinerung des Intertextuellen, die den Rahmen ausweitet bzw. die Rahmung in das Gerahmte hinein Holt - insofern haben die Kritiker des Intertextualitäts-Konzepts in gewissem Sinne durchaus recht, wenn sie von einer schwindelerregenden Entgrenzung des Text-Begriffs sprechen. Der Gebrauch des Allquantors in Aussagen wie "alles ist Text", "alles ist Intertext" oder auch "alle Zeichen sind metaphorisch", mit denen die Opponenten den Poststrukturalismus deuten und ihn damit der Gehaltlosigkeit bezichtigen, läßt immerhin etwas von dem ahnen, was sich in der Reflexion über Text und Intertext als Bewegung der Grenzüberschreitung bemerkbar macht. Doch unrecht haben sie, wenn sie diese Verallgemeinerung als undifferenzierte Homogenität eines Text-Universums lesen, die letztlich nichts benenne und daher mit Hilfe zahlreicher neuer Grenzziehungen zu differenzieren sei.¹⁹⁶ Denn dieses Ereignis des Verschwindens durch wucherndes Erscheinen macht keineswegs den Raum frei für etwas, was sich dem Intertext entgegensetzen würde, zum Beispiel für ein Text-Kleid, das direkt und ohne verwirrende babylonische Umwege den eigentlichen Sinn umhüllen könnte. Daß man gerade bei intertextuell organisierten Texten mit der hermeneutischen Vorstellung des Textes als Schleier, als Kleid, hinter dem sich der Sinn befände, zu dem es vorzustößen gälte, nicht zurechtkommt, ist wohl nicht zu überlesen. Denn das zu enthüllende "Geheimnis" des Textes verschiebt sich von dem Sinn, der sich hinter oder unter den sprachlichen Zeichen verbergen würde, auf die

¹⁹⁵ Jacques Derrida, Der Entzug der Metapher: "[V]ielleicht zieht sich die Metapher zurück, in ihren Entzug; sie zieht sich zurück von der Szene der Welt, sie entzieht sich ihr im Moment ihrer überbotmäßigen Ausbreitung, im Augenblick, in dem sie jede Grenze überschreitet. Ihr Entzug hätte somit die paradoxe Form einer unbotmäßigen und überbordenden Insistenz, einer überschwenglichen Remanenz, einer eindringlichen Wiederholung [...]." (In: Volker Bohn (Hg.), *Romantik. Literatur und Philosophie*, S.317-355, hier S.319).

¹⁹⁶ Im übrigen hat die angestrebte Präzisierung keineswegs zu einem praktikablen begrifflichen Instrumentarium für die sogenannte konkrete Textanalyse geführt. Bemüht um terminologische Sauberkeit und logische Stringenz erinnern die Versuche, verbindliche Taxonomien intertextueller Relationen zu erstellen, indem man Unterscheidungskriterien wie markiert/nichtmarkiert, explizit/implizit, systemreferentiell/einzeltextreferentiell, produktionsästhetisch/rezeptionsästhetisch zu Hilfe nimmt, eher an das Schicksal der Systematiken rhetorischer Figuren. Auch sie scheinen Reflex auf die Provokation eines nicht zu tilgenden Sinnüberschusses der Texte zu sein. Und so läßt sich auch über die Arbeit der Intertextualitäts-Systematiker feststellen: "Ihre grundlegende Prämisse [...] schließt die Erkenntnis der Literatur *als* Literatur aus. Die Literaturwissenschaft ist dann keine Wissenschaft von der Literatur, sondern - mal mehr, mal weniger verhohlen - Wissenschaft gegen sie." (Werner Hamacher, *Lectio. De Mans Imperativ*, S.151).

textuelle, nichts verhüllende Oberfläche. Hinter dem Text als Schleier, unter der Sprache als Kleid befindet sich nichts. Das Theorem der Intertextualität gibt sogar zu denken, daß das Verhältnis zwischen dem Kleid und dem, was sich unter dem Kleid befände - sei es ein Subjekt, eine Gemeinschaft, eine Wahrheit, ein Signifikat - umkehrt, daß dieses nur ein höchst instabiler Effekt von jenem wäre:

Ich will, daß die Sprache kein Kleid ist, sondern unter dem Kleid bleibt. Da ist, aber sich nicht vordrängt, nicht vorschaut unter dem Kleid. Höchstens daß sie eine gewisse Standfestigkeit verleiht dem Kleid, das aber, wie jenes des Kaisers, wieder verschwindet, wie Rauch zerfließt (obwohls eben noch fest war), um Platz zu machen für ein anderes, neues. Wie unter dem Pflaster der Strand, so unter dem Pflaster die nie heilende Wunde Sprache. (SK 8)

Das Subjekt, das spricht, ist das Kleid, die Hülle und die Sprache verleiht diesem - immerhin - eine gewisse Standfestigkeit. Und da die Sprachen seit Babel vielfältig sind, konstituieren sie höchst instabile Subjekte, die verschwinden, aber wieder als andere auftauchen, ohne daß je von einem echten, ursprünglichen Kleid-Subjekt gesprochen werden könnte. Gerade die Vielzahl der Sprachen, die durch die Subjekte sprechen, gerade die gespenstischen Worte, "die durch Menschen getrieben [werden], als böten diese keinerlei Hindernisse" (KT 81), verhindern die endgültige Versiegelung eines einzelnen Subjektes oder einer Gruppe: "...Wasser, das, in die Wanne geschleudert, sich in Säure verwandelt, in der die Körper noch eine Weile phantasieren und dann in reine Worte aufgelöst sind, keine Rätsel mehr." (KT 216) Auch wenn der Vorgang der nicht still zu stellenden sprachlichen Verschiebung nicht ohne Gewalt auskommt, auch wenn der Flüssigkeitsgehalt der Wörter, der nicht in eindeutigen Signifikaten zu verfestigen ist,¹⁹⁷ für jede Entität - sei es der Körper eines Subjekts, sei es der Körper einer Gemeinschaft - ein ätzender ist, die eigentliche Katastrophe ist doch nicht die Entsiegelung, die diese Körper mit sich reißt, schleift und auflöst. Die Apokalypse ist nicht, daß das Pflaster nicht (zusammen)hält, sondern die eigentliche Katastrophe wäre die Heilung der "Wunde" Sprache, die Schließung des Risses, der den Überschuß der Signifikanten und damit letztlich auch Veränderung ermöglicht.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Vgl. Jacques Derrida: "Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen. Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels; heute kommt das Spiel zu sich selbst, indem es die Grenze auslöscht, von der aus man die Zirkulation der Zeichen meinte regeln zu können, indem es alle noch Sicherheit gewährenden Signifikate mit sich reißt, alle vom Spiel noch nicht erfaßten Schlupfwinkel aufstöbert und alle Festen schleift, die bis dahin den Bereich der Sprache kontrolliert hatten." (Grammatologie, S.17f.)

¹⁹⁸ Daß dieser irreduzible Riß einerseits historisch identifizierbare Differenzen konstituiert, andererseits verhindert, daß das Spiel der Oppositionen durch 'Naturalisierung' gänzlich zum Stillstand kommt, ist vielleicht die Möglichkeit, mit der Dekonstruktion Geschichte zu denken - eine Möglichkeit, die immer wieder, und nicht ganz zu Unrecht, bestritten wurde: "Wir bezeichnen mit *différance* jene Bewegung, durch die sich die Sprache oder jeder Code, jedes Verweisungssystem im allgemeinen 'historisch' als

Und glücklicherweise findet die Heilung nicht statt: "Doch die Sprache fällt unten immer wieder raus." (SK 9)

Und doch: Es gibt diese Praxis, die Gespenster-Wörter vergessen macht und sich in Wort-Monstren namens Stereotypie oder Klischee einrichtet. Es gibt diesen Versuch, sich Sprache als Königsmantel umzuhängen, um sich selbst, die eigene Identität bzw. Subjektivität "auszudrücken", die doch 'nur' das instabile Resultat sprachlicher Konstruktionen sind:

Auch wenn sie gar nichts zu tun haben, verkörpern sie das Fortwährende, weil sie nicht aufhören können, und, wo immer sie sind, ihren Mantel aus Sprache, an dem dauernd einer zerrt (egal wer, die Autorin nicht, die traut sich längst nicht mehr), nicht hergeben wollen. Dieser Raum ist schon völlig überheizt, aber diesen Königsmantel hängen sie nicht an den Haken. (SK 8)

Auch wenn diese Diagnose sich auf die Figur des Schauspielers bezieht und der überheizte Raum den Bühnenraum meint, auf dem sie "erscheinen", ist es doch möglich und notwendig, Sprache als 'Bemäntelung' auch jenseits der realen Institution Theater im Spiel zu sehen. Dieser Versuch der königlichen Bemäntelung findet statt überall da, wo das Fortwährende als Fortbestehendes seine Bühnenhaftigkeit verschleiert und maskiert, daß hinter der Maske Sprache nicht ein Unmaskiertes, sondern schlicht nichts 'ist'. Noch einmal sei als Kommentar zu Jelinek an dieser Stelle die Lektüre des Ovidschen Pygmalion-Mythos von J. Hillis Miller zitiert: "...we see the terrible performative power that figures of speech may have. Tropes tend to materialize in the real world in ways that are ethical, social, and political."¹⁹⁹ Diese Machenschaften der figurativen Sprache, sich zu materialisieren und Entitäten in der Realität zu erzeugen, die sich nachträglich als Ursachen bzw. Urheber dieser diskursiven Praktiken ausgeben, läßt sich mit dem Begriff der Ideologie fassen.²⁰⁰ Es ist die performative, von der figurativen eben nicht isolierbare Funktion von Sprache, die als mächtigster Agent dieser Synthetisierung von Dissoziierten zu Soziierten fungiert. Und diese kontingenten Sozietäten - einmal 'in' der Welt - suggerieren sich durch ständige, einschärfende diskursive Wiederholung, sie seien vor-diskursive und damit vermeintlich natürliche, trans-historische Identitäten. Diese Performativität ist

Gewebe von Differenzen konstituiert. [...] Brächte das Wort 'Geschichte' nicht an sich das Motiv einer endgültigen Unterdrückung der *différance* mit sich, so könnte man sagen, daß nur die Differenzen seit Anbeginn des Spiels durch und durch 'historisch' sein können." (Jacques Derrida, *Die différance*, S.38) Das Verhältnis von Dekonstruktion und Denken von Geschichtlichkeit jenseits der üblichen Mißverständnisse zu ermitteln, ist sicherlich ein Desiderat der Forschung.

¹⁹⁹ J. Hillis Miller, *Pygmalion's Prosopoeia*, S.1.

²⁰⁰ Elfriede Jelinek/Jutta Heinrich/Adolf-Ernst Meyer, *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*: "Ich zwingen sofort den Ideologiecharakter der Worte hervor. Ich lasse die Sprache sich nicht ausruhen. Ich reiße sie immer wieder aus ihrem Bett heraus. [...], man muß die Sprache foltern, damit sie die Wahrheit sagt." (Hamburg 1995, S.73)

demzufolge kein einmaliger Sprechakt, sondern die permanente Aktualisierung und Zitierung dieses Aktes: Re-Artikulationen. Die performative Gewalt der Sprache ist die Gewalt der Ideologisierung, die die Kontingenz einer Setzung verschleiert bzw. vergessenmacht. Und gewalttätig sind diese vergessenen Setzungen vor allem, weil jede Setzung etwas, was ausgeschlossen wird, zwangsläufig mitproduzieren muß. Denn wenn die Kontingenz der Setzung vergessen wird, dann wird auch bzw. vor allem - und das gilt es herauszustellen - die Kontingenz dieses Ausgeschlossenen - die Anderen, die Fremden, die Frau - verschleiert und vergessen: Ideologie als Macht der Wiederholung, die die Kontingenz, Barthes würde sagen, die Geschichtlichkeit der willkürlichen Setzung und ihrer jeweils Verworfenen verdeckt und als Natur ausgibt. Diese "Übersetzung" des Vorgangs in einen Begriff ist aber nur sinnvoll, wenn dieser Begriff aus einer Repräsentations-Logik herausgelöst wird, die ein Erstes, Präsentes - die Wirklichkeit, das Subjekt, die Gesellschaft, die Ökonomie - kennt, von der die sprachliche und bildliche Repräsentation in seiner Abwesenheit lediglich ein mehr oder weniger gelungenes Abbild wäre.²⁰¹ Ideologie ist nicht als (rhetorische) Verzerrung der (buchstäblichen) Realität zu verstehen: die furchtbare Macht (the terrible power), die faschistische Qualität der Bartheschen "Wiederkäumaschinen" ist in einer Opposition von Wahrheit und Falschheit nicht zu denken. Der ideologische Diskurs fungiert vielmehr als das Jelineksche Pflaster, das die Kluft, den Riß, die Spalte (unzureichend) verdeckt und die Anerkennung der Disjunktion, der Jelinekschen Wunde, verweigert, der alles mit "natürlichkeitsschleim" überzieht.²⁰² Paul de Man schreibt in aller Deutlichkeit gegen die "sehr armseligen Leser von Marxens 'Deutscher Ideologie'":

Was wir Ideologie nennen, ist die Verwechslung sprachlicher mit natürlicher Realität, die Verwechslung von Referenz und Phänomenalismus. [...] Jene, die der Literaturtheorie vorwerfen, blind zu sein für die soziale und geschichtliche (das heißt ideologische) Wirklichkeit, drücken nur ihre Furcht aus, ihre eigenen ideologischen Mystifikationen durch das Instrument, das sie zu diskreditieren suchen, bloßgestellt zu sehen.²⁰³

²⁰¹ Daß es sich vielmehr um eine umgekehrte Ordnung der Repräsentation und damit auch der normalen Ordnung der Kausalität handelt, in der das Bild überhaupt erst das Abgebildete erzeugt, gibt auch Slavoj Žižeks an der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans orientierte Reformulierung der Ideologiekritik im Zeitalter der Postmoderne zu bedenken: "Diese paradoxe Existenz einer Entität, die nur *ist*, insofern die Subjekte (an den Glauben der anderen) an ihre Existenz glauben, ist die Seinsweise, die ideologischen *Ursachen* (Causes) eigen ist: Die 'normale' Ordnung der Kausalität ist hier verkehrt, denn es ist die *Ursache* selbst, die durch ihre Wirkungen produziert wird (durch die ideologischen Praktiken, die sie anregt). (Slavoj Žižek, *Genieße Deine Nation wie Dich selbst! Der Andere und das Böse - Vom Begehren des ethnischen "Dings"*. In: Joseph Vogl (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a.M. 1994, S.133-164, hier S.133).

²⁰² Vgl. Fußnote 155.

²⁰³ Paul de Man, *Der Widerstand gegen die Theorie*, S.92f.

Man könnte diese Aussage so lesen, daß de Man Ideologie 'nur' als vermeidbare Lektürefigur betrachtet, die mit der "Sprache selbst" nichts zu tun habe. Doch an anderer Stelle wird deutlich, daß diese "Verwechslung", diese Figur des Trugs für ihn der unvermeidliche Effekt einer Funktion von Sprache ist, allerdings ein Effekt, der niemals gänzlich gelingen kann: "Als Persuasion aufgefaßt ist Rhetorik performativ, doch als ein System von Tropen betrachtet dekonstruiert sie ihre eigene Performanz."²⁰⁴ Da der performativen Funktion von Sprache erst aus ihren Tropen die Kraft der Persuasion zufließt und da diese tropische Struktur des Diskurses das radikal Unzuverlässige an der Sprache bezeichnet, welches alle epistemologischen Sicherheiten des Wissens, des intentionalen Handelns und des Verstehens subvertiert, können die Tropen ihre eigene Setzung in Frage stellen. Die Setzung scheitert und dieses Scheitern bleibt in der Setzung lesbar. So ist es paradoxerweise gerade die Wunde, das 'kranke' Gewebe, das den Überschuß, die Ausuferung produziert.

Kehren wir daher noch einmal zurück zu den Stereotypen, die nur *als* Stereotypen lesbar sind, weil *in* ihnen noch die Spur ihrer Unmöglichkeit "spukt". Nur weil es nicht funktioniert, nur weil die Verwechslung zwar gewollt ist und auch statthat, aber glücklicherweise niemals gänzlich gelingen kann, ist ein Verfahren wie sprachliche Ideologiekritik möglich - wenn Ideologie nicht als Verfälschung von Wirklichkeit, sondern als diskursive Praxis zu begreifen ist. Das Pflaster erfüllt seinen Zweck, indem es ihn gleichzeitig nicht erfüllt. Man kann das Funktionieren dieses Pflasters der sprachlichen Stereotypen und Klischees mit der Rhetorik des Fetischs vergleichen, wie sie die psychoanalytische Theorie herausgearbeitet hat. Denn auch der Fetisch funktioniert nur auf ambivalente Weise: Mit ihm wird einerseits die Wunde, der Riß im Gewebe, der "Mangel" geleugnet, indem er diese verdeckt, aber mit derselben Geste des Verdeckens wird die Wunde erst ausgestellt. Die Stereotypie als Fetisch, der nicht einmal gesetzt ist, sondern ständig wiederholt werden muß, weil die Wunde nicht heilbar ist, stützt jedwede Identitätskategorie und gefährdet sie zugleich. Nur weil das Pflaster, das Identität erstellt, gleichzeitig diese Identitäten in Frage stellt, kann Sprache die 'Unwahrheit' sagen und gleichzeitig als die "Sprache selbst" die Wahrheit dieser Unwahrheit sprechen gehen. Und nur diese radikale Gleichzeitigkeit ermöglicht eine Poetik der Wiederholung, wie sie Elfriede Jelineks Texte in Szene setzen, und die sich ebenfalls nicht in einem einmaligen Akt erschöpfen kann. So erklärt sich auch das Umkreisen der immer gleichen Signifikanten und der immer gleichen Diskursinstitutionen in den Texten, die sich nicht - im Sinne einer thematischen Lektüre - als Themen begreifen lassen, sondern die als privilegierte diskursive und nicht-diskursive Orte der Identitätsstiftung aufgerufen sind. Eine Textstelle aus dem Roman "Die Ausgesperrten" scheint sie mir alle auf einmal aufzurufen: Geschlecht, Sport, Kultur/Kunst/Bildung, Reinheit/Gesundheit, Heimat/Fremde, Tourismus - ein Tableau der

²⁰⁴ Paul de Man, Rhetorik der Persuasion (Nietzsche). In: ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M. 1988, S.164-178, hier S.176.

Fetisch-Signifikanten, die nach-moderne Subjekte über ihren Mangel hinwegzutäuschen helfen. Deswegen sei dieses Tableau zum Abschluß der Lektüren eines Satzes zitiert:

Sophie ist in ihrer eigenen Vorstellung auch etwas aus Glas, geputztem Porzellan oder, am liebsten, aus Edelstahl. Der Sport poliert an Sophie herum und hat bereits erreicht, daß sie nach allen Richtungen hin beweglich ist. Und was der Sport nicht schafft, das schafft die Bibliothek des Vaters, nämlich den Hintergrund oder das Niveau. Sie ist aber eher ein Sportsmädel als eine Bildungskanone. Keine Intelligenzbestie. Alle Kanten sind ganz rund, gehärtet, stark hochglänzend. Beschmutzung ist ihr vollständig wesensfremd, genau wie vor etlichen Jahren den Deutschen noch alles Undeutsche artfremd gewesen ist, heute allerdings beginnt schon ein kräftiger Tourismus, der auch den Deutschen die Welt ins Haus bringt, bzw. die Deutschen zu der Welt außer Haus transportiert. (A 44)

Denn so monoton und wiedergängerisch die Stereotypen, so 'monoton' und wiedergängerisch müssen auch die Wiederholungen sein, die diese Stereotypen und die Institutionen ihrer Einhämmerng zu dekonstruieren suchen. Bleibt allerdings eine Frage bezüglich der Figur der Wiederholung, die nicht a priori zu entscheiden ist, aber immer wieder entschieden werden muß. Es ist insbesondere die Frage eines dekonstruktiven Feminismus, der gelernt hat, eine vermeintliche vor-diskursive Wesenhaftigkeit der Geschlechter zu verabschieden, und statt-dessen seine performative Rhetorizität in den Blick zu nehmen:

Wie und wo wiederholt der Diskurs die Verletzung, so daß die unterschiedlichen Bemühungen, einen gegebenen Begriff zu rekontextualisieren und zu resignifizieren, bei dieser anderen, brutaleren und unnachgiebigeren Form der Wiederholung auf ihre Grenze stößt? [...] Es könnte jedoch so aussehen, als gebe es einen Unterschied zwischen dem Verkörpern [...] und der performativen Verwendung des Diskurses. Handelt es sich hierbei um zwei verschiedene Bedeutungen von "Performativität" oder konvergieren sie als Modi der Zitat-förmigkeit, in denen der Zwangscharakter bestimmter sozialer Gebote zum Gegenstand einer vielversprechenden Deregulierung wird?²⁰⁵

Es bleibt nichts, als in jedem einzelnen Fall zwischen vielversprechender Resignifikation und unnachgiebiger Verkörperung bzw. zwischen stabilisierender Wiederholung und destabilisierender Reflexion zu unterscheiden - da beide Modi der Zitation als Möglichkeitsbedingung eine gleichsam ursprünglichere Wiederholbarkeit der Zeichen haben.

²⁰⁵ Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin 1995, S.295 und S.305f..

Intermezzo: Shakespeares Schwester Oder Eine unmögliche Figuration weiblicher Autorschaft

*Treten wir herzu und hören wir weiter,
während wir uns über unsere eigene
Berufung zur Dramatikerin freuen: Karin
Frenzel, recht durchschnittlich, getöntes
Haar, Brille, Handelsakademie,
Sekretärin...Na, das reicht doch!
(Elfriede Jelinek)*

Daß sich die Autor-Figur in die "Kinder der Toten" (KT 78) über ihre Berufung zur Dramatikerin freut und mit Charakterisierungs-Fragmenten einer narrativen Gestalt ihre Befähigung, dem Ruf zu folgen, ironisch unter Beweis stellt, ist auch eine Zitation wiedergängiger Worte, die nicht unerhebliche reale Effekte gezeitigt haben. Noch Sätze, die vermeintlich dem Aussprechen freudiger Gefühle einer Autor-Figur dienen, sind imitierte Sätze, die Bezug nehmen auf das Faktum, daß "eine zweieinhalbtausendjährige Theatertradition sich durch eine zweitausendvierhundertjährige Abwesenheit von Dramatikerinnen auszeichne."¹ Vor der Lektüre der Jelinekschen Theater-Lektüren möchte ich mich daher einem Diskurs-Feld zuwenden, daß sich als "Bildung" von Autor-Figuren bezeichnen läßt. Eine, die sich in der klassischen Moderne zwar nicht zur Dramatikerin berufen fühlte, sich aber als Prosa-Autorin der Existenz einer Schwester Shakespeares zuwandte, ist Virginia Woolf. Ihr Essay "A Room of One's Own" ist bekanntlich zu einer der programmatischen Schriften des Feminismus avanciert. Die Nicht-Berufung von Shakespeares Schwester kommentiert Woolf folgendermaßen:

Ich sagte Ihnen im Verlauf dieser Rede, daß Shakespeare eine Schwester hatte; aber suchen Sie nicht in Sir Sidneys *Leben der Dichter* nach ihr. Sie starb jung - ach, sie schrieb nie ein Wort. Sie liegt begraben, wo jetzt die Omnibusse halten, gegenüber von Elephant und Castle. Nun glaube ich aber, daß diese Dichterin, die nie ein Wort schrieb und an einer Straßenkreuzung begraben wurde, noch am Leben ist. Sie lebt in Ihnen und mir, und in vielen anderen Frauen, die heute nicht hier sind, weil sie Geschirr spülen und die Kinder ins Bett bringen. Aber sie lebt; denn große Dichter sterben nicht; sie sind ständige Anwesenheiten; sie bedürfen nur der Gelegenheit, im Fleische unter uns zu wandeln. Und nun liegt es, wie ich glaube, in Ihrer Macht, ihr diese Gelegenheit zu geben. [...] und die tote Dichterin, die Shakespeares Schwester war, wird den Körper annehmen, den sie oft abgelegt hat.²

¹ Anke Roeder (Hg.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, S.7.

² Virginia Woolf, *Ein Zimmer für sich allein* (Titel der Originalausgabe "A Room of One's Own" 1929), Frankfurt a.M. 1981, S.129f. Der Text wird im folgenden unter der Sigle Z geführt, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

So einfach auf den ersten Blick dieser Ausschnitt einer Rede als Appell von einer, die Shakespeares Schwester ihren Körper gegeben hat, an die Gemeinschaft der Zuhörerinnen, 'ihre' Worte nicht mehr länger zu begraben, zu deuten scheint, so schwierig ist die paradoxe Phänomenalität der angerufenen Dichterin zwischen Leben und Tod, dieser Anwesenden ohne Anwesenheit bei zweiter Lektüre zu denken. Die Schwester Shakespeares ist eine alles andere als bedrohliche Untote, die in vielen anderen Frauen - meist verborgen - weiterlebt, die durch ihr Schweigen das Schreiben dieser anderen Frauen - der Figur der Muse gleich - inspiriert, die aber zuallererst - und hier versagt der Vergleich mit dem traditionellen Topos der Muse - durch dieses Schreiben ins Dasein treten kann.³ Eine Untote also, vielleicht das Gespenst der Sprache, das zu keiner Zeit je am Leben war und das dennoch nicht Nichts ist. Dieses verwirrende 'Sein' der Dichterin, deren 'Existenz' Texte evoziert, die durch diese Texte aber zuallererst geboren wird, läßt sich nicht in der vertrauten Differenz von Fiktivem und Faktischem denken, deren vermeintlich scharfe Trennbarkeit nicht nur die zitierte Textstelle, sondern schon der Beginn der Woolfschen Rede mit Mißtrauen begegnet.⁴ Dieses virtuelle 'Sein', das hier als Modell weiblicher Autorschaft fungiert, weist vielmehr eine gewisse Ähnlichkeit mit der Kategorie der Sub-Sistenz auf, die Luce Irigaray ins Spiel der symbolischen Ordnung bringt, um der Lacanschen Dyade von Ek-sistenz und Existenz einen dritten Term hinzuzufügen. Jacques Lacan hat mit der Opposition von Ek-sistieren und Existieren die Arbeitsweise des symbolischen Registers erläutert. Dieses Register stellt die kulturell einnehmbaren Positionen für Subjekte zur Verfügung, bedarf aber, um sich aufzurichten und aufrechtzuerhalten, des Ausschlusses von Nicht-Symbolisierbarem, das damit zwar nicht den Status der Existenz erlangen kann, als vom Symbolischen ausgegrenztes Ek-sistierendes, als Rand, als rahmende Umrandung dennoch wirklich - im Sinne von wirksam - wird. Unter geschlechterdifferentem Gesichtspunkt ist dieser prekäre, da nicht-ontologische Status des Ek-sistierenden Lacan zufolge der Weiblichkeit inhärent, so daß Frauen, um sich zur Existenz zu bringen, um eine Position in der kulturellen Ordnung einzunehmen, dies nur auf Kosten dieser "Weiblichkeit", im Zeichen ihres eigenen Ausschlusses zustandebringen können. Da dieser paradoxe Modus der Symbolisierung aber letztlich ein unmöglicher, da ein ge-zwungenermaßen

³ Von Elisabeth Bronfen stammt der Hinweis, daß Woolf sich die Schwester Shakespeares, die tote Dichterin als Muse erfindet, die es herbeizuschreiben gilt: "Auch Woolfs Modell gründet Schreiben auf den Tod einer Frau, aber das Paradoxon, das sich aus ihrer Anekdote ergibt, ist, daß die tote Dichterin, nachdem sie das Schreiben anderer Frauen inspiriert hat, als Muse wieder ins Dasein treten wird, zum ersten Mal." (Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, S.571)

⁴ "Fiction scheint in diesem Fall mehr Wahrheit zu enthalten als Fakten. [...] Ich muß Ihnen nicht erst sagen, daß das, was ich Ihnen jetzt beschreibe, nicht wirklich existiert. [...] Es werden Lügen über meine Lippen fließen, aber es könnte sich auch ein Körnchen Wahrheit daruntergemischt haben;..." (Z 8)

entliehener, maskierter ist, bleiben Frauen dem Reich des Mimus verhaftet, sind auf eine Bühne gebannt, dazu verurteilt, 'Erscheinungen' zu erzeugen.

Fragt sich, was mit dieser Weiblichkeit, die aus den zur (theatralischen) Existenz gebrachten Frauen abgespalten ist, passiert: Produziert das Ausgeschlossene Effekte? Leistet dieser weibliche Rand eine Arbeit des Widerstands? Und lassen sich diese Effekte lesen? Diese Fragen zu bejahen, ist genau die dekonstruktive 'Lektüre-Wette' Irigarays, die sie mit dem Term der Sub-sistenz zum Ausdruck gebracht hat. Wenn dekonstruktive Lektüre besagt, nicht nur die Anordnungen des Diskurses und die diesem Diskurs inhärenten Ausgrenzungsmechanismen aufzudecken, sondern auch davon auszugehen, daß das Ausgeschlossene, Verworfenne als Konstitutionsbedingung der diskursiven Ordnung immer schon im Eingeschlossenen inter-veniert, dann muß die Möglichkeit bestehen, die dem Text eingeschriebenen Spuren des Verdrängten lesbar zu machen. Genau dies ist Irigarays (und bis zu einem gewissen Punkt schon Woolfs) 'Wette': Lacans Ausführungen über die notwendige Verwerfung von Weiblichkeit folgend, sucht sie nach diesen Spuren, die das Innen der symbolischen Ordnung bewohnen, die es ohne dieses Verworfenne gar nicht gäbe. Der "Text Frau", wie ihn die psychoanalytischen Lektüren Freuds und Lacans als unhintergehbare Vor-Schrift herausgelesen haben, gibt noch "diese andere" zu lesen, die wie die Woolfsche Figuration einer Schwester Shakespeares der Logik des Gespenstes zu gehorchen scheint, die noch als Verschwiegene spricht:

Unter all diesen/ihren Erscheinungen, unter all diesen/ihren Entleihungen und Kunstgriffen sub-sistiert noch diese andere. Jenseits all dieser/ihrer Gestalten von Leben und Tod noch lebendig.⁵

Shakespeares Schwester ist diese andere, die unter den am Bild des Anderen orientierten Erscheinungen namens Frau sub-sistiert. Sie sub-sistiert als eine, die sich aus sich selbst in Erscheinung bringen und die herbeigelesen bzw. herbeigeschrieben werden kann. Man könnte von einer durch Lektüre bzw. Schrift evozierten Wiederkehr der niemals zur Existenz Gekommenen sprechen. Bei Woolf handelt es sich also um eine Konzeptualisierung von weiblicher Autorschaft, die dem paradoxalen Spiel zwischen Ausgrenzung und Eingrenzung Rechnung trägt, indem sie einerseits voraussetzt, was sie sprachlich erst stiftet - nämlich diese andere Autorin als gegebenes Fundament -, sich aber gleichzeitig explizit als Substantialisierung eines nicht Gegebenen, also als 'Einen-Körper-Geben' zu erkennen gibt, und sich eben nicht ausschließlich als 'Verkörperung' entwirft. Woolf markiert weibliche Autorschaft als rhetorische Operation, die das Subjekt der Rede erst erstellt, das nachträglich immer

⁵ Luce Irigaray, *Amante marine*, de Friedrich Nietzsche, Paris 1980. Zitiert nach Naomi Schor, *Dieser Essentialismus, der keiner ist - Irigaray begreifen*. In: Barbara Vinken, *Dekonstruktiver Feminismus*, Frankfurt a.M. 1992, S.219-246, hier S.231.

schon natürlich gegeben zu sein scheint, seine Voraussetzung aber dennoch in Stummheit und Tod hat. Insofern ist diese Autorisierung einer weiblichen Rede keineswegs blind gegen ihre eigene rhetorische Verfaßtheit, wie dies ein "dekonstruktiver Feminismus", der sich die Gegebenheit "traditioneller Feminismus" konstruiert, diesem pauschal vorwirft.⁶

Stellt sich nicht zuletzt die Frage nach dem Bruder: Hat die Tatsache, daß ausgerechnet der Autornamen des einflußreichsten Dramatikers der Neuzeit - dessen Leben bezeichnenderweise selbst in gewissem Sinne ein Phantom-Leben ist - als Bruder für die weibliche Gespenster-Stimme fungiert, irgendeine Signifikanz? Läßt sich ein struktureller Zusammenhang für die Wahl Shakespeares belegen? Meine These lautet, daß es keineswegs kontingent ist, daß eine der am häufigsten zitierten Anekdoten für die vereitelte und unterdrückte poetische Gabe von Frauen am Beispiel einer potentiellen Stückeschreiberin erzählt wird, daß eine imaginierte Schwester Shakespeares zum bekanntesten Tropus sowohl für die Auslöschung weiblicher Autorschaft als auch für weibliche poetische Inspiration geworden ist. Bekanntlich erfolgte im 18. Jahrhundert die Ausformulierung desjenigen Autorschaftskonzepts, das Kategorien wie Individualität, Originalität, Genialität und Autonomie über die Ausgrenzung weiblicher Produktivität durchsetzte und das daher für Virginia Woolf Folie ihres Nachdenkens über Frauen und Fiktion sein mußte, an der Figur Shakespeares. Der Autor-Name Shakespeare fungierte sowohl im deutschsprachigen als auch im englischsprachigen Raum als Inkarnation des Schöpfer-Subjekts, dessen diskursive Erfindung Individualität paradoxal mit dem Anspruch auf Universalität verknotet und damit von der stets gefährdeten Illusion lebt, mit der Artikulation eines Eigensten, Individuellsten sei zugleich das Allgemeine dargestellt.⁷ Und da die dramatischen Gattungen bzw. das Theater zeitgleich zu den Medien avancierten, die die Repräsentativität eines Allgemein-Menschlichen zu garantieren versprochen, konnte gerade ein Dramatiker wie Shakespeare, dessen Originalität abzusichern war

⁶ Bettine Menke, *Verstellt - der Ort der 'Frau'*. In: Barbara Vinken, *Dekonstruktiver Feminismus*, S.436-476, hier S.436f.

⁷ Daß diese Propagierung im (Diskurs)-Namen Shakespeares trotz der historischen Schwierigkeiten erfolgen konnte, daß das schreibende Individuum Shakespeare in einer Zeit schrieb, die die Strukturierungseinheiten "Werk" und "Autor" nicht kannte, bestätigt nur die Attraktivität seiner Figur und hat als Effekt zu der wohl absurdesten Suchaktion der Literaturgeschichte geführt. In dieser Perspektive läßt sich Woolfs intrigante Verkehrung dieser Autor-Suche auch als ironischer Kommentar zu dem Versuch lesen, Texte einem Leben zuzuordnen bzw. für diese Texte ein adäquates Autor-Leben als Ursprungs-Ort zu erfinden.

Eine amüsante Darlegung dieser "Komödie der Wissenschaft" bietet Walter Klier, *Das Shakespeare-Komplott*, Göttingen 1994, allerdings ohne diese Komödie als Zusammenprall zweier diskursiver Formationen zu reflektieren. Dasselbe gilt allerdings auch für die weniger amüsante Zusammenfassung der Forschungsergebnisse bezüglich Shakespeares Leben in: Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch*, Stuttgart 1972, S.126-192.

durch die Grenzziehung zur französischen "Tragédie classique", die ideale Autor-Figur dieser diskursiven Verknötung werden.

Doch die emanzipatorische Emphase verdeckt nur unzureichend, daß die Einsetzung dieser vermeintlich souveränen Autor-Position konstitutiv verbunden ist mit Ausgrenzungsmaßnahmen, die insbesondere eine Substantialisierung weiblicher Autorschaft verwerfen: Shakespeares Schwester durfte nicht zur Existenz kommen, damit ihr Bruder als Diskursphänomen Konturen gewinnen konnte. Deswegen ist die potentielle Dramatikerin für Woolf aber auch der ideale Tropus für die Ek-Sistenz einer weiblichen poetischen Gabe, die als Gespenst der Sprache sub-sistieren muß. In dieser Perspektive ist das zeitgleich zur rhetorischen Geburt des souveränen Schöpfer-Subjekts verlaufende "Gendering" der dramatischen Kunst als die männliche Ausdrucksform schlechthin, das damit implizit "Die Dramatikerin" zur Figuration weiblicher Unproduktivität schlechthin macht, mehr als eine kontingente Stereotypie, deren vulgarisierte Fassung sich in der Deutschen Allgemeinen Zeitung von 1926 folgendermaßen liest: "Frau und Drama scheint sich nach bisherigen Erfahrungen überhaupt schlecht zu reimen."⁸ Aus diskursanalytischer Sicht ist die Prävalierung dramatischen Schreibens in der spekulativen Gattungstheorie sowie das Ereignis, Dramatik als männlichen Modus von Vertextung zu behaupten, konstitutiv verbunden mit der Notwendigkeit, den diskursiven Kurzschluß von Individualität und Repräsentativität abzusichern, bei dem das Subjekt sich selbst gestalterisch Ausdruck gibt, gleichzeitig aber den Bezug auf einen allgemeinen Horizont beansprucht. Insbesondere die Gattung, die mit der Einsetzung des einzelnen Autor-Gottes den "Über-Blick" übers Ganze zu gewinnen trachtet, konnte als Garant dieser Illusion fungieren. Wie erklärt sich aber nun die Lücke im Bücherregal, die Virginia Woolfs Rede veranlaßt, jenseits essentialisierender, aber auch jenseits sozialgeschichtlicher Argumentation? Wie läßt sich ein Diskursphänomen als Unmöglichkeitsbedingung dramatisch schreibender Frauen denken? Anders gefragt: Wie kann die historische Nicht-Realisierung von Dramatikerinnen verstanden werden, wenn man auf Essentialismen zu verzichten und Autorschaft als rhetorische Operation in den Blick zu nehmen gelernt hat?⁹

Kehren wir zunächst noch einmal zu Virginia Woolfs Rede zurück, auch wenn sie diese Unmöglichkeitsbedingungen gerade nicht in der Ordnung des Diskurses situiert. Sie hat sich, "da es so schwer ist, an Fakten zu kommen" (Z 54), mit der strategischen Erfindung der Geschichte von Judith Shakespeare eine Erklärung für den Blick auf ihr Bücherregal geschaffen, "in dem keine Stücke von Frauen stehen" (Z 58), die bis heute einige Suggestivkraft besitzt. Sie stellt sich spekulativ vor, "was passiert wäre, hätte

⁸ Zitiert nach Günther Rühle (Hg.), Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer, Frankfurt a.M. 1973, S. 44.

⁹ Vgl. Corinna Caduff/Sigrid Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste, Köln/Weimar/Wien 1996.

Shakespeare eine wunderbar begabte Schwester gehabt" (Z 58), indem sie genau auf diejenigen Ordnungen rekurriert, die sich einem Zeitgenossen Woolfs, der ebenfalls mit der Möglichkeitsbedingung weiblicher Kulturleistungen beschäftigt war, gleichsam als Achtungsschilder aufdrängen, die er aber mit dem Hinweis auf Unklarheit einfach am Wegesrand stehen läßt. Diese anderen Ordnungen sind Unklarheiten, die zu klären Sigmund Freud nicht sonderlich interessiert, auch wenn er warnend erklärt: "Dabei müssen wir aber achthaben, den Einfluß der sozialen Ordnungen nicht zu unterschätzen, die das Weib gleichfalls in passive Situationen drängen. Das ist alles noch sehr ungeklärt."¹⁰ Woolf hingegen erzählt die Geschichte von Shakespeares Schwester genau anhand dieser "sozial auferlegten Unterdrückung", deren Aufklärung ihr Forscher-Kollege - der ja bekanntlich auch Schwierigkeiten hat, an Fakten zu kommen - zugunsten der "konstitutionell vorgeschriebenen Unterdrückung" (WK 547¹¹ beiseite läßt. Im Gegensatz zu ihrem Bruder hätte man Judith Shakespeare nicht in die 'Grammar school' geschickt, wo ihr Bruder Latein und die Grundelemente der Grammatik und Logik lernte; die Eltern "hießen sie die Strümpfe stopfen oder sich um den Hammelbraten kümmern, und nicht mit Büchern und Papieren ziellos herumtrödeln" (Z 55). Sie wäre gezwungen gewesen, ihre Verse heimlich zu kritzeln und sorgfältig zu verstecken. Man hätte sie gegen ihren Willen mit siebzehn Jahren verlobt und sie wäre schließlich nach London geflohen, um ihr Glück beim Theater zu suchen:

Sie hatte wie ihr Bruder eine lebhaftere Vorliebe für den Klang der Worte. Wie er hatte sie Gefallen am Theater. Sie stand am Bühneneingang; sie wollte spielen, sagte sie. Männer lachten ihr ins Gesicht. Der Manager - ein fatter Kerl mit loseem Maul - lachte schallend. Er bellte irgend etwas von Pudeln, die tanzen, und Frauen, die Theater spielen - keine Frau, sagte er, könne je Schauspielerin sein. Er deutete an - Sie können sich denken, was. (Z 55)

Der tanzende Pudel und die schauspielernde Frau: zwei Figuren für den Zirkus, für das Raritäten-Kabinett der Natur und nicht für die Bretter, die die Welt zu bedeuten haben. Und da im Elisabethanischen Renaissancetheater der Eintritt in die Institution

¹⁰ Sigmund Freud, Die Weiblichkeit. In: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. Studienausgabe Band I, Frankfurt a.M. 1969, 6. Auflage, S.544-565, hier S.547. Der Text wird im folgenden unter der Sigle WK geführt, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Luce Irigaray stellt sich in ihrer Freud-Lektüre die Frage, ob diese 'soziale Ordnung' lediglich als Repräsentation einer anderen Ordnung zu fungieren habe: "...die Mobilisierung so heterogener Argumente wie 'die sozialen Regeln' und 'die ihr eigene Konstitution' reizt dazu, sich die Frage nach den Imperativen jener 'Regeln' für die Repräsentation dieser 'Konstitution' zu stellen, nach dem Interesse, das jene daran haben, sich zur Stütze, zu Komplizen einer solchen Einschätzung der weiblichen 'Konstitution' zu machen." (Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, Frankfurt a.M. 1980, S.21.)

¹¹ Diese Vorschrift wird dann in der strukturalistischen Variante der Psychoanalyse "symbolische Ordnung" heißen, die allerdings ohne die Kategorie der Unterdrückung - zumindest explizit - auszukommen bemüht ist.

Theater Voraussetzung für textuelle Produktivität war¹², ist die Verweigerung des Zutritts für eine Frau, die spielen will, gleichbedeutend mit dem Ausschluß einer Frau, die schreiben will. Dieser verhinderten Dramatikerin nimmt sich schließlich der Schauspieler-Agent an: "Sie fand sich mit einem Kind von diesem Herrn wieder, und so", schließt Woolf die Geschichte der erdachten Shakespeare-Schwester, "brachte sie sich an einem Winterabend um und liegt nun an einer Wegkreuzung begraben, wo jetzt die Omnibusse halten..." (Z 56). Der Bedrohung weiblicher Autorschaft ist am effektivsten zu begegnen, indem man ihr den einzig richtigen, 'natürlichen' Weg ebnet, den an sich durchaus wünschenswerten Wunsch nach weiblicher Produktivität zu erfüllen, indem man der Fehlgeleiteten zeigt, wie und durch was sie die Befriedigung ihres Wunsches zu erwarten hat: Mutterschaft statt Autorschaft, Reproduktion von Materie statt Gestaltgebung einer Materialität der Wörter. Daß es trotzdem schlecht ausgeht für Shakespeares Schwester, ist - so gesehen - lediglich ihrem Versäumnis zuzuschreiben, den sozialen Rahmen ihrer Mutterschaft rechtzeitig abzustechen.

Zum selben Zeitpunkt, an dem Virginia Woolf das Leben und Sterben von Judith Shakespeare erdachte, sah sich auch im deutschsprachigen Raum eine Autorin mit dem Begräbnis einer Dramatikerin konfrontiert; mit dem fatalen Unterschied, daß es ihr eigenes Begräbnis war, dem Marieluise Fleißer zusehen mußte. Auch hier ist der Blick aufs Bücherregal Ausgang für die Reflexion über die Möglichkeitsbedingungen weiblicher Autor-schaft. Diese Reflexion gründet sich im Vergleich zu Virginia Woolfs Modell des Herbei-schreibens schon auf einer gewissen Ankunft, muß aber eine noch andauernde, spezifische Abwesenheit von Judith Shakespeare konstatieren. Denn der Schriftstellerin Marieluise Fleißer drängt sich die Frage auf, die Virginia Woolf beseitigelt hatte. Nachdem sie durch einen Buchhändler von der auch verkaufstechnisch erfolgreichen "regen Beteiligung der Frau am Buchmarkt" erfährt und diese als "Symptom von erwachender weiblicher Begabung" in der Poesie begrüßen kann, bleibt die Frage nach der "auffallend schwachen [Beteiligung der Frau S.K.] in der dramatischen Produktion"¹³, wo das 'Erwachen' 1930 noch nicht eingetreten und insbesondere die Schwester Shakespeares noch nicht (wieder)geboren zu sein scheint:

Gewiß haben wir vereinzelte Stücke von Frauen, die aber nicht besonders bekannt und wichtig geworden sind. Die Stücke haben leicht etwas Einmaliges und mit besonderer Anspannung der Nerven Versuchtes an sich; für gewöhnlich bleibt es denn auch bei dem einen Versuch und die Autorin biegt wieder in das Epische aus, weil ihr das mehr liegt. [...] Man ist an mich mit der Frage herangetreten, was ich

¹² Vgl. Stephen Greenblatt, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, Berlin 1990, S.7-24.

¹³ Marieluise Fleißer, Das dramatische Empfinden der Frau. In: Gesammelte Werke Bd. IV, hg.v. Günther Rühle, Frankfurt a.M. 1989, S.408-409 (Erstveröffentlichung in: Die Scene XX 1930).

über das dramatische Empfinden bei den Frauen zu sagen habe. Diese Frage ist, soweit sie den Bestand einer dafür vorhandenen spezifischen weiblichen Begabung voraussetzt, verfrüht. So wie im Leben der Völker das Drama erst bei hoch-entwickelter Kultur aufzutreten pflegt, ist es als typische Leistung bei der Frau einfach noch nicht vorhanden.¹⁴

Dieses entwicklungsgeschichtliche Erklärungs-Modell für die fehlende weibliche "Leistung" gründet implizit auf der schon erwähnten Hierarchie poetischer Ausdrucksformen, wie sie sich im Übergang von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik im 18. Jahrhundert etablierte und in der das Drama zur höchsten Form der Poesie bzw. aller Künste avancierte. Das Geschlecht der Frauen muß wie das Volk erst einen gewissen Kultur-Stand erreicht haben, deren Herstellung sie intriganterweise mit dem Bild trainierender Körper illustriert:

Einstweilen müssen wir uns darauf beschränken, die besondere Einstellung der Frau, die sie zu diesem Produktionszweig mitbringt, zu umreißen, gewissermaßen ihre spezifische Nähe anzugeben, so wie der trainierende Körper bei Sport-übungen die erreichte Leistung nach der mehr oder minder geringen Entfernung von dem angestrebten Zielpunkt bewertet.¹⁵

Der kulturelle Körper muß wie der natürliche Körper einer Prozedur der Selbstperfektionierung unterzogen werden, dann wird auch die Anrufung von Shakespeares Schwester von Erfolg gekrönt sein - soweit eine Autorin, die die Leserschaft und vor allem sich selbst bezüglich der Autor-Figuration "Dramatikerin" gegen verfrühte Ansprüche zur Geduld mahnt. Dabei ist dieser merkwürdige Rekurs auf eine in der literarischen Moderne kaum noch relevante Gattungsordnung nicht zuletzt eine diskursive Strategie, um der Auslöschung ihrer eigenen dramatischen Autor-Stimme einen kulturgeschichtlichen Rahmen zu geben. Denn im Gegensatz zu den Aussagen des Emanzipationsberichterstatters, der im Januar 1933 in der Zeitschrift "Die Dame" seinen Leserinnen unter dem Titel "Dramatikerinnen. Frauen erobern die Bühne" von einem erfolgversprechenden Eintritt der Dramatikerin in die theatralische Moderne erzählt, war Fleißers eigene "Eroberung" des Theaters nicht von Erfolg gekrönt. Ein Jahr bevor sie sich theoretisch mit dem Verhältnis von weiblicher Autorschaft und dramatischer Produktion beschäftigte, hatte der Skandal um die Berliner Aufführung des von Brecht in Auftrag gegebenen Volksstücks "Pioniere in Ingolstadt" Fleißer zum endgültigen Abbruch ihrer dramatischen Textarbeit veranlaßt:

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S.409

Allgemein sanktionierte Theorie scheint hier als Möglichkeit eingesetzt, dem individuellen "Fall" einen erklärenden Rahmen zu geben.¹⁶

Jahrzehnte später verarbeitete sie die Geschichte des Skandals und ihr fatales Abhängigkeitsverhältnis zu Bertolt Brecht in einer autobiographischen Erzählung mit dem Titel "Avantgarde", die paradoxerweise wesentlich Aufschlußreichereres bezüglich der Auslöschung weiblicher Autorschaft in der literarischen Moderne zu lesen gibt als der metatextuelle Rückgriff auf ein kulturgeschichtliches Fortschritts-Modell. Denn die Erzählung stellt ihre Heldin in ein relationales Gefüge, macht ihr Scheitern als Effekt kultureller Anordnungen lesbar und kann daher auf das substantialistische Modell der Selbstperfektionierung verzichten. Schon der Titel "Avantgarde" ist - im Vergleich zu dem ursprünglich geplanten Titel "Das Trauma" - signifikant, da er das Feld des Militärs und des Krieges einbezieht, um das es thematisch in "Pioniere in Ingolstadt" geht, aber auch die Autor-Position Fleißers als Fremdes-Gelände-Betretende zu bezeichnen hilft, und nicht zuletzt den Gegen-Angriff derer, die dieses Gelände besetzt halten, mitkonnotiert. Als Reaktion der literarischen Öffentlichkeit schildert die Erzählung einen Gewaltakt, der nicht nur am Textkörper ansetzt, sondern auch auf den Körper der Autorin übergreift:

Ein Teil der Zeitungen schäumte, zerfetzte das Stück, zerfetzte mehr noch die Cilly, stellte falsche Behauptungen auf über die Person. Man erlaubte sich alles, besonders wo es um eine Frau ging.¹⁷

Eine Selektionsoperation mittels der Kategorie Geschlecht im Bereich der 'Bahnbrecher': Die ebenso hoch motivierte wie gefährdete imperialistische 'Vorhut', die zwar dem 'Gros' erst den Weg durchs fremde Gelände bahnt, aber selbst schon den Aufbau einer, wenn auch kleineren 'Schulterschluß'-Gemeinschaft darstellt, um später gemeinsam mit dem nach-rückenden Gros diesen neuen Raum dauerhaft zu besetzen, darf auch im ästhetischen Raum nur männliche Gestalten in ihren vorwärts marschierenden 'Reihen' kennen - so die (Zeitungs)-Stimmen der Mehrheit. Doch auch die avantgardistische Gemeinschaft selbst konstituiert sich unter Ausschluß von Weiblichkeit - so die Erfahrung von einer, die imaginierte, dazu zu gehören zu denen,

¹⁶ Zu den biographischen Daten dieser mißlungenen Besetzung der Bühne vgl. Barbara Stritzke, Marieluise Fleißer, Frankfurt a.M./Bern 1982 und Günther Rühle (Hg.), Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer, Frankfurt a.M. 1973

¹⁷ Marieluise Fleißer, Avantgarde. In: Gesammelte Werke III, hg.v. Günther Rühle, Frankfurt a.M. 1972, S. 117-168, hier S.155. Als besonders schäumendes Exemplar sei hier ein Text zitiert, der signifikant ist, da auch er mit einer Rhetorik des Raumes arbeitet und von demselben Autor stammt, der sich keinen Reim auf Frau und Drama machen konnte: "Ein Volksstück ist geplant, ein Soldatenstück - von einer Frau, die erstens keinen Funken Instinkt für wirkliches Volksleben hat und überdies als Frau bei einem Thema wie hier fehl am Platz ist. Die Welt des Militärs [...] ist eine Welt für Männer, gestaltet nur durch Männer - einer Frau unzugänglich, eben weil es die Welt ohne Weiblichkeit ist. Die Verfasserin [...] versucht trotzdem, diesem maskulinen Bezirk beizukommen." (Zitiert nach Günther Rühle (Hg.), Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer, S. 214.)

die in der Erzählung als "Städte-Männer" bezeichnet werden.¹⁸ Daß diese Ausgrenzung für den Stadt-Mann gleichzeitig die Einsetzung der Frau als zu bearbeitende sowie ihn spiegelnde Körper-Materie bedeutet, daß der Ausschluß der Frau als Produzentin konstitutiv verbunden ist mit ihrer Positionierung als Objekt und Fundament seiner kulturellen Produktivität, gibt folgender Textabschnitt an der Figur der Schauspielerin zu lesen, die in der Moderne nicht mehr - wie noch in der Renaissance Shakespeares - als Metapher mißgebildeter Weiblichkeit fungiert, sondern zu dem Paradigma von Weiblichkeit schlechthin avanciert:¹⁹

Schauspielerin mußte man sein, daß er sich unmittelbar durch die Frau ausdrücken konnte. Das war die wahre Ergänzung für so einen Mann, das brauchte er wesentlich. Damit fing er wirklich was an, und das brachte ihn fort, denn dann konnte er sich körperlich sehen. [...] Wenn eine bloß schrieb, die war bald abgefieselt, das war kein ewiges Werk. Das machte er sich allein.²⁰

Wenn man die Bildfelder der Eroberung und Bebauung zusammenführt, ist "die Frau" also genau der zu besetzende Raum, auf dessen Boden der "Stadt-Mann" die seine Kreativität spiegelnden Gebäude errichten kann. Der "Tod" einer Schriftstellerin vollzieht sich dann in dem Entzug der Worte sowie in dem Verzicht auf eine Signatur als derjenigen Markierung, die die Worte als ihre identifizieren könnte. Ein Tod als Abbruch des Unterzeichnungsvermögens zu Lebzeiten, der insofern ein qualitativ anderer ist als derjenige Tod, der - wie Jacques Derrida dargelegt hat - in jeder Unterschrift schon zu Lebzeiten interveniert, da ersterer den jeder Unterzeichnung inhärenten Wunsch nach Gegenzeichnung suspendiert:

Sie turnte im Kopf und machte nichts besser, nur anders. [...] Sie wurde von der Unmöglichkeit verfolgt und geschunden. Da drehte sie durch, einfach durch. Sie konnte nichts mehr hinschreiben, nicht einmal ihren Namen. Ihr versagte sich jedes einzige Wort. Man durfte ihr gar nichts mehr wollen. Das Dunkel schlug über ihr zusammen.²¹

Und wer "das Dunkel" über sich zusammenschlagen sieht, sieht dem eigenen Begräbnis bei lebendigem Leibe zu; Marieluise Fleißer ist ein Körper mehr, der von Shakespeares Schwester "abgelegt" werden mußte. Auch wenn also die "Geschichte" der Dramatikerin Marieluise Fleißer wenig gemein hat mit der emanzipatorischen Emphase, in der zeitgleich die Ankunft von Dramatikerinnen auf deutschen Bühnen begrüßt wurde: In der Konstatierung der "bis zur heutigen Zeit" schwachen

¹⁸ Marieluise Fleißer, *Avantgarde*, S.126.

¹⁹ Vgl. Ursula Geitner (Hg.), *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*, Bielefeld 1988.

²⁰ Marieluise Fleißer, *Avantgarde*, S. 136f.

²¹ Ebd., S. 151f.

Beteiligung von Autorinnen an dramatischer Produktion sind sich Hans Kafka, der Autor des Eroberungs-Artikels, und Marieluise Fleißer, der abgelegte Körper einer Dramatikerin, enig. Kafka - mit der Metapher des Neulands ebenfalls das Konzept der Avantgarde aufrufend - resümiert:

Alle großen Frauenrollen sind bis zur heutigen Zeit von Männern erschaffen worden. Die weibliche Einfühlungskraft in fremde Seelen, die seismographische Empfindlichkeit für die unmerklichen Schwingungen des Inneren wurde in erzählenden Schriften niedergelegt. [...] Als die Frau schon lyrisches und episches Neuland gefunden hatte, gab es in Deutschland noch immer keine Dramatikerinnen.²²

Die Negation einer weiblichen poetischen Stimme als verdeckte Voraussetzung einer Lokalisierung der Autorfunktion im männlichen Geschlecht scheint im "Land" der dramatischen Texte also eine besonders negative Wirksamkeit in der Realität schreibender Frauen erlangt zu haben. Die Autor-Figuration "Dramatikerin" hat größte Schwierigkeiten, sich zur "Existenz" zu bringen, da ihr kaum die von Virginia Woolf herbeigesehnte Gelegenheit gegeben wird, "im Fleische unter uns zu wandeln" (Z 129). Um die Lücke im Bücherregal zu begreifen, muß man in Anschlag bringen, daß die diskursive Konzeptualisierung von Autorschaft eine kaum zu umgehende, reglementierende Vorgabe ist für die Fähigkeit eines Individuums, etwas zu sagen bzw. zu schreiben zu haben und dieses Etwas in einem bestimmten Modus zu präsentieren. Denn die von Michel Foucault analysierte Autorfunktion, bei deren Etablierung als diskursiver Einheit es nicht nur um ein spezifisches Verhältnis von Leben, Tod und Schrift geht, sondern auch um die von Foucault selbst überlesene Installation einer Beziehung von männlicher Schrift und weiblichem Körper, ist keineswegs ohne Effekte auf real existierende Subjekte. Wenn man sich von der Vorstellung verabschiedet, es gäbe ein direktes, unvermitteltes Verhältnis zwischen Schreibendem und Geschriebenem, wenn man das Ereignis einer jeglichen individuellen Schreibhandlung als konstitutiv eingebettet betrachtet in die jeweilige diskursive Praxis als Gesamtheit von sprachlichen Handlungen, die auf potentielle sprachliche Handlungen einwirkt, wenn man also die Materialität des Diskurses - im Sinne einer Produktivität des Diskurses - voraussetzt, dann ist die Arbeit des Schreibens immer schon koordiniert von einer Art Vorschrift, eben von den in einer Epoche jeweils einnehmbaren Autor-Positionen. Der diskursanalytischen Kritik an der Ontologisierung des Autor-Prinzips zu folgen, bedeutet dementsprechend nicht, dieses Prinzip als illusorische Größe ohne Realitätseffekte abzutun. Im Gegenteil: Eine

²² Hans Kafka, Dramatikerinnen. Frauen erobern die Bühne. In: Die Dame 1933. Zitiert nach Heike Klapdor-Kops, Dramatikerinnen auf deutschen Bühnen. Notwendige Fortsetzung einer im Jahr 1933 unterbrochenen Reflexion. In: TheaterZeitschrift 9 1984, S.57-77, hier S.57f.

Differenz zu sehen zwischen einer historisch variablen, strukturellen Funktion 'Urheberschaft' in der Ordnung des Diskurses und der realen Existenz des schreibenden Individuums, ermöglicht zuallererst, die Effekte dieser Prozedur bezüglich der Selbstkonstituierung eines Individuums als Autor zu beobachten. Die diskursive Einheit Autor ist Möglichkeitsbedingung individueller Rede. 'Fehlt' diese Einheit, dann ist dieses Fehlen gleichsam die Unmöglichkeitsbedingung eines weiblichen dramatischen Schreibens. Die reale Lücke im Bücherregal ist - so gesehen - Produkt der virtuellen "Lücke" in der diskursiven Formation. So gibt Foucault gegen seine Kritiker, die die Idee schöpferischer Subjektivität nicht zu revidieren bereit sind, unmißverständlich zu bedenken,

...daß - zumindest seit einer bestimmten Epoche - das Individuum, das sich daranmacht, einen Text zu schreiben, aus dem vielleicht ein Werk wird, die Funktion des Autors in Anspruch nimmt. Was es schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft, und sei es nur eine flüchtige Skizze, was es an banalen Äußerungen fallen läßt - dieses ganze differenzierte Spiel ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert.²³

Bleibt also zu präzisieren, daß beide, sowohl das Konstrukt einer Autor-Figur als auch das dieses Konstrukt in Anspruch nehmende Individuum, also Platz und Platzhalter, maskulin markiert sind. Außerdem gilt es zu ergänzen, daß die Vorschrift der Autor-Funktionen nicht nur das 'Was' einer Äußerung, sondern auch das 'Wie', den Modus, die Schreibweise evoziert. Eine Vielzahl feministischer Studien haben inzwischen nachgewiesen, daß es in der gesamten abendländischen Kultur - also nicht erst seit einer bestimmten Epoche - einen Widerspruch in sich bedeutet, als Frau zu sprechen, in dem Sinne, daß der historisch variierende Text von Autorschaft "Frausprechen" niemals als eine mögliche Position, als "Subjekt-Stelle" innerhalb der verschiedenen diskursiven Ordnungen entworfen hat. Mehr noch, sie haben gezeigt, daß sich die männlichen Autor-Figurationen nur aufgrund der Verwerfung einer weiblichen Schrift etablieren konnten. Dementsprechend ist das, was oben als 'Lücke' im Diskurs bezeichnet wurde, keine irgendwie auffüllbare Lücke, sondern ein, das Modell Autorschaft überhaupt erst ermöglichender Entwurf einer Außen-Position, die nicht in die diskursive Ordnung integrierbar ist. Damit ist aber auch die Geste des Schreibens als weibliches Individuum alles andere als die Foucaultsche Modifizierung. Sie ist vielmehr die Implosion der zur Verfügung gestellten Autor-Funktion, auf die sie sich doch gleichzeitig stützen muß, obwohl sie nicht die 'ihre' ist. Mit dieser Aporie zwischen der kulturell vorgeschriebenen Nicht-Existenz einer Figuration "Autorin" und der eigenen Autorschaft strategisch umzugehen, war und ist für schreibende

²³ Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M. 1991, S.21.

Frauen - und gemeint sind hier, darauf sei noch einmal ausdrücklich hingewiesen, reale historische Schriftstellerinnen - eine nicht hintergehbare Problematik.²⁴

Doch wie kommt der gesellschaftliche Effekt des Autor-Diskurses zustande? Wie kann man die Macht des Diskurses denken, schreibende Subjekte zu erzeugen oder eben zu verhindern, ohne erneut auf das traditionelle Theorem des Einflusses zurückzugreifen? Welche Kraft ist es, die die Möglichkeit der Inanspruchnahme regelt? Mit der Unterscheidung von geschlechtlich markiertem Platz und Platzhalterschaft ist letztlich wenig gewonnen, wenn man nicht eine Antwort auf die Frage geben kann, ob und wenn ja wie die Vernäherung von Platz und Platzhalter zustandekommt und performativ stabilisiert wird. Denn wenn die diskursive Funktion Autor nicht auf ein reales Individuum verweist - wie Foucault zu bedenken gibt -, dann spricht zunächst nichts dagegen, daß auch weibliche Individuen zum Beispiel das männlich markierte Autor-Konstrukt "Dramatiker" ohne größere Schwierigkeiten in Anspruch nehmen und sich somit als Dramatikerin zur Existenz bringen können. Es ist das Problem, auf das Judith Butler trifft, wenn sie die Unterscheidung von Gender und Sex, die ja letztlich auch eine Unterscheidung von Platz und Platzhalter ist, bis an ihre logische Grenze treibt:

Wenn wir jedoch den kulturell bedingten Status der Geschlechtsidentität als radikal unabhängig vom anatomischen Geschlecht denken, wird die Geschlechtsidentität selbst zu einem freischwebenden Artefakt.²⁵

Daß Gender als kulturelle bzw. symbolische Konstruktion einer Geschlechtsidentität eben nicht ein freischwebendes, von den Individuen unabhängig ihrer sogenannten anatomischen Bestimmtheit einzufangendes Artefakt ist - genauso wenig wie die männlich markierte Autor-Position "Dramatiker" von weiblich geborenen Individuen einfach in Anspruch genommen werden kann -, ist der Macht des Diskurses zuzuschreiben; so die gängige, aber wenig erhellende Antwort. Denn was heißt es, diskursiven Praktiken Macht zu unterstellen? Wie kommen die realen Effekte von Diskursen zustande? Wie operiert eine Polizei des Diskurses, die einigen Individuen Sprech- bzw. Schreibakte ermöglicht, anderen hingegen untersagt?

Es muß eine Kraft im "differenzierten Spiel" von Autor-Funktion und schreibendem Individuum geben, die Foucault nicht näher reflektiert, die aber Louis Althusser in

²⁴ Vgl. hierzu die bahnbrechende Studie von Elisabeth Bronfen, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik: "Eben der kulturelle Text, den ich kritisch nachgezeichnet und aufgezeigt habe, ist der Text der Autorschaft - wobei der Mann als Dichter über die Auslöschung der Matrix Materialität-Maternität-Mortalität geboren wird und die Autorschaft der Frau gleichbedeutend ist mit einer Hinwendung zum Prozeß der De-Textualisierung, während der Körper als Zeichen fungiert und aus dem Tod wie aus dem Schweigen spricht, oder inmitten einer simultanen Inszenierung inkompatibler Rollen." (S.577).

²⁵ Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991, S.23.

seiner Ideologie-Theorie bezeichnenderweise über die Figur eines Polizisten in den Blick nimmt. Dessen Macht ist weniger eine verbietende, denn vielmehr eine inaugurierende. Bei Althussers Konzept der Anrufung (Interpellation) geht der Zuruf oder die Ansprache, von der ein Subjekt konstituiert wird, von der Polizei aus. Es gibt einen Polizisten, der nicht nur das Gesetz verkörpert, sondern dessen an einen Passanten gerichteter Anruf "He, Sie da!" auch und vor allem die Wirkung hat, das Gesetz mit dem zu verbinden, der angesprochen ist, und diesen damit zuallererst als Subjekt zu konstituieren und sozial zu formieren: Die Anrufung - ausgestattet mit der Macht, das zu erschaffen, von dem die Rede ist - ruft das Subjekt ins Leben, das sich selbst in der Geste des Umwendens spiegelnd wiedererkennt und sich damit gleichzeitig als autonom verkennt. Dieses theoretische Schauspiel Althussers erzählt die Stiftung des symbolischen Ich im Rückgriff auf Lacans triadische Topik des Imaginären, indem es einerseits die Unterscheidung zwischen Individuum und Subjekt einführt, die auf der Lacanschen Differenz zwischen zerstückeltem, nicht strukturiertem Körper vor dem Spiegel und ganzheitlichem Spiegelbild basiert, andererseits mit der Figur des Polizisten den großen, d.h. symbolischen Anderen benennt, der die imaginäre "Transformation" von Individuen in sich als autonom verkennende Subjekte überhaupt erst gewährleistet und der als erster Führer im imaginären Weltbezug des Ichs fungiert.²⁶ Ohne das Register des Imaginären als Brennpunkt der Wechselwirkung zwischen Bild, Subjekt-Identität und Identifikation ist die Materialität des Diskurses bzw. der Ideologie nicht zu begreifen - so die These Althussers. Denn erst dieses vom Symbolischen kommandierte Register garantiert die Produktivität der diskursiven Formationen, indem es einerseits die Autogenese des Subjekts durchstreicht, andererseits das Phantasma der Autogenese zugleich gebiert.

Kann diese Theorie der Subjekt-Konstituierung, die das Zentrum des Ich außerhalb seiner selbst, also immer schon am Ort des anderen lokalisiert, Aufschluß geben über die 'Geburt' eines Autor-Ich? Ist der konkrete Autor einer, der durch die Anrufung von einem in die Sprache eingelassenen Individuum zum vermeintlichen Souverän über Sprache transformiert wird? Und "rekrutiert" der Vorgang der Anrufung ausnahmslos alle - wie Althusser behauptet?²⁷ Oder bedarf diese Rekrutierung nicht vielmehr einer Gruppe, die eben nicht 'einberufen' wird? Lesen wir noch einmal eine Definition

²⁶ Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Philosophie*, Berlin 1977, S.140-149. "Durch die Funktionsweise der Kategorie des Subjekts ruft jede Ideologie die konkreten Individuen als konkrete Subjekte an. Diese Behauptung impliziert, daß wir zunächst unterscheiden zwischen konkreten Individuen einerseits und konkreten Subjekten andererseits, auch wenn es auf dieser Ebene kein konkretes Subjekt gibt, das nicht ein konkretes Individuum zum Träger hätte." (S.142).

²⁷ "Wir behaupten außerdem, daß die Ideologie in einer Weise 'handelt' oder 'funktioniert', daß sie durch einen bestimmten Vorgang, den wir Anrufung (interpellation) nennen, aus der Masse der Individuen Subjekte 'rekrutiert' (sie rekrutiert sie alle) oder diese Individuen in Subjekte 'transformiert' (sie transformiert sie alle). (ebd., S.142).

Foucaults bezüglich der Funktion 'Autor': Sie kann "mehreren Egos in mehreren Subjekt-Stellungen Raum geben, die von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können."²⁸ Die Frage nach der Besetzung ist - so meine These - letztlich die Frage nach der Identifizierung, die hier als Drama der AutorIch-Konstitution ins Spiel kommt. Stellungen in einem diskursiven Raum besetzen zu können, diese gleichsam zu territorialisieren, bedeutet vor allem, eine spekulative Identifizierung, eine identifikatorische Beziehung mit diesen vorgegebenen, virtuellen Plätzen zustandebringen zu können. Wirklich im Sinne von wirksam sind diese Plätze also, weil sie wie die Lacanschen Spiegelbilder funktionieren, die als Bilder das Abgebildete überhaupt erst herstellen. Wer diesen AutorIch-konstituierenden Identifizierungsprozeß nicht durchlaufen kann, wer bei dieser narzißtischen Besetzung scheitert, da z.B. das Autor-Bild 'Dramatiker' an der männlichen Morphologie orientiert ist bzw. keine symbolische Anrufung erfolgt, sich in diesem vorgängigen Bild zu sehen, kann sich nicht als Dramatiker zur Existenz bringen. Die Foucaultschen "Subjekt-Stellen" sind so gesehen Bilder des Symbolischen, die der imaginären Bildung eines Autor-Subjekts dienen. Auch sie gehorchen einer umgekehrten Ökonomie der Repräsentation, die - und das gilt es herauszustellen - eine 'Autor-Werdung' außerhalb dieser Plätze wenn nicht gänzlich verhindert, so doch zumindest erheblich erschwert.

Das bedeutet auch, daß weniger eine Macht der expliziten Untersagung von Interesse sein kann, um etwas über die Lücke im Bücherregal in Erfahrung zu bringen. Um z.B. das Scheitern dramatischer Autorschaft bei Marieluise Fleißer zu begreifen, genügt es nicht, von einer Logik der Zensur auszugehen, die unterstützt würde durch diverse nicht-diskursive Praktiken. Denn die Mechanik der Macht als "reine Schranke der Freiheit" zu denken - wie sie im Woolfschen Bild des Türstehers am Bühneneingang personalisiert wird, aber auch einer, mit den Metaphern der Eroberung, Verweigerung, Unterdrückung operierenden feministischen Literatur- bzw. Theater-geschichtsschreibung als Vorstellung zugrundeliegt - macht das Phänomen Macht überhaupt erst akzeptabel:

Woher kommt die Neigung, die Dispositive der Herrschaft auf die Prozedur des Untersagungsgesetzes zu reduzieren? Ein allgemeiner und taktischer Grund scheint sich von selbst zu verstehen: nur unter der Bedingung, daß sie einen wichtigen Teil ihrer selbst verschleiert, ist die Macht erträglich [...] würden sie [die Unterworfenen S.K.] denn die Macht akzeptieren, wenn sie darin nicht eine einfache Grenze für ihr Begehren sähen, die ihnen einen unversehrten (wenn auch eingeschränkten) Freiheitsraum läßt? Reine Schranke der Freiheit - das

²⁸ Michel Foucault, Was ist ein Autor?. In: ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt a.M. 1988, S.7-31, hier S.23.

ist in unserer Gesellschaft die Form, in der sich die Macht akzeptabel macht.²⁹

Die Imagination einer Schranke, wie sie bekanntlich auch die feministischen Konzeptionen von patriarchaler Herrschaft und Emanzipation als kämpferischem Befreiungsprozeß steuert, ist also eher die taktische Imagination eines Begehrens, das ursprünglich frei und ab einem gewissen Zeitpunkt unter Zensur gestellt wäre: Shakespeares Schwester, welcher den Klang der Wörter begehrt, vor dem Türsteher, der ihr dieses Sprachbegehren untersagt, der also als Schweigen gebietender Zensor fungiert. Der einzige Satz, den die so "Unterworfenen" skandieren kann, lautet somit immer schon: 'Ich darf nicht!' Ein Satz, der auf Beruhigung zielt, denn der Fall dieser imaginären Schranke wäre dementsprechend als strategisches Ziel ausreichend, um die ehemals verstummte, nichtsdestotrotz unversehrte Rede zu eröffnen. Doch wenn man den wichtigen, verschleierte Teil der Macht, von dem Foucault spricht, als Macht des Imaginären ins Spiel bringt, sind es eher Aussagen wie 'Ich kann nicht' oder auch 'Ich will nicht', die über die Ökonomie der Macht besser Auskunft geben, indem sie einerseits von der Annahme gewisser kulturell vorgesehener Positionen, d.h. von der Herstellung einer imaginären Übereinstimmung mit der symbolischen Position des Weiblichen erzählen, und damit andererseits das Begehren als vom Diskurs erzeugtes und geformtes entlarven. Somit ist eine Schwester Shakespeares, die der Klang der Wörter gleichgültig ist, die kein Begehren kennt, sich in die Welt des dramatischen Diskurses einzuschreiben, und damit erst gar nicht einer Prozedur des Rede- bzw. Schreibverbotes durch diverse Türsteher und Grenzbeamte unterworfen werden muß, nicht nur die skandalösere Figur einer kulturellen Ordnung, die die Autor-Funktion im männlichen Geschlecht verankert. Sie ist auch bezüglich der Machteffekte die der 'Wahrheit' näherkommende Figur, wenn es stimmt, daß Macht eher Rede erzeugt als Schweigen gebietet, sie das Begehren nach Textproduktion überhaupt erst hervorbringt statt ein vermeintlich der Macht vorgängiges Begehren gestattet bzw. verbietet. Dementsprechend sollte man die Woolfsche Frage "Warum hat Shakespeares Schwester geschwiegen?" reformulieren, indem man eher die Foucaultschen Fragen stellt: Warum hat das Individuum mit dem Autor-Namen Shakespeare geschrieben? Wie veranlaßt die diskursive Ordnung die "Produktion" von Dramatikern? Wie regt sie die Individuen an, als Dramatiker zu sprechen bzw. diese Autor-Position einzunehmen? Wie konstituiert sich diese Position als männliche über die Verwerfung weiblicher Autorschaft? Erst so - also unter Verzicht einer Machtvorstellung, die immer nur ein 'Nein' zu hören erlaubt - gerät die Lücke im Bücherregal, die die feministische Literaturwissenschaft seit ihren Anfängen umtreibt, in den Blick.

²⁹ M. Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a.M. ⁶1992, S.106f. Neben diesem taktischen Grund führt er noch einen historischen Grund an, den er mit der Institutionalisierung der Macht seit dem Mittelalter benennt.

Im folgenden sollen die Entwürfe dramatischer Autor-Positionen anhand zweier diskursiver Felder nachgezeichnet werden, die auf unterschiedliche Weise einen Ausschluß weiblicher Autorschaft zur Voraussetzung haben. Dabei wird es zunächst um die Lektüre eines Textes gehen, der eingeschrieben steht in eine vielfältige Semiotisierungsanstrengung um 1800, die die Ordnung der Geschlechter neu festgelegt hat. Friedrich Schlegels Abhandlung "Über die Diotima" entwirft - wie zu zeigen sein wird - in Abgrenzung zu der Formierung streng oppositionell gedachter Geschlechtermodelle ein Konzept von Androgynität, das Weiblichkeit ihren Anteil an künstlerischer Produktivität zuerkennt, dessen Stiftung aber einer Verwerfung gewisser Konfigurationen bedarf. Die Autor-Position "Dramatikerin" wird sich als eine dieser ausgegrenzten Möglichkeiten erweisen, die nicht figurierbar ist. Während Friedrich Schlegels Text - eingebettet in die Epoche der Romantik im Sinne einer Lektüre-Figur, die einer Logik der (Sinn)Fülle zu gehorchen sucht - letztlich ein Ineinanderfallen von Produzent und geschlechtlich markiertem Produkt, eine geschlechtliche Identität von Erzeuger und Erzeugtem postulieren muß, basiert die Konzeptualisierung von Autorschaft in einem Diskursfeld der Moderne gerade auf der Differenz zwischen geschlechtlichem 'Sein' und künstlerischem 'Erzeugen'. Der psychoanalytische Diskurs entwirft moderne Autorschaft auf dem Fundament eines Mangels, den es via künstlerischer Produktivität zu sublimieren gilt. Auch daß zwei Genres des Mangels konzeptualisiert werden, die dem weiblichen Mangel diese produktive Sublimierungsfähigkeit bestreitet, ist allgemein bekannt. Daß aber auch hier das dramatische Genre eine nicht nur thematisch herausragende Stellung einnimmt und Autorschaft implizit am Modell des männlichen Dramatikers skizziert wird, der das Drama des Weiblichen ins Zentrum der Schreibearbeit setzt und damit erneut die Figuration einer "Dramatikerin" zu einer unmöglichen erklärt, gilt es im zweiten Kapitel zu lesen.

1. Degeneration (um 1800)

Die feministische Frage nach der Lücke im Bücherregal als Frage nach den (Un)Möglichkeitsbedingungen weiblicher Produktivität im allgemeinen und nach der Relation zwischen weiblicher Rede und künstlerischem Genre im besonderen hat eine Tradition, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Die Zeugnisse griechischer Kunst und Poesie auf ihren Anteil an Weiblichkeit befragend heißt es rückblickend:

Auffallend ist, daß bei so vielen, so berühmten Künstlerinnen in Musik und Lyrik, keine griechische Frau in der dramatischen oder der bildenden Kunst bekannt geworden ist.³⁰

Auffällig - im Sinne von lesbar - wurde die Lücke genau zu dem Zeitpunkt, da Autorschaft als Element der Individualisierung des Diskurses im allgemeinen und geschlechterspezifische Autor- bzw. Künstlerschaft als Ordnungsprinzip dieser Individualisierung im besonderen Thema wurde: Die weibliche Leerstelle wird in dieser Perspektive überhaupt erst vom Diskurs durch die Operation eines Schnitts produziert. Sie gibt es nicht als bis dahin überlesene, sondern sie wird erst hergestellt durch eine neue Diskursformation bezüglich der Relation von Kunst-Objekten und künstlerisch-produzierender Subjekte. Dieser wird die Anonymität literarischen Schreibens und damit auch Geschlechtsindifferenz zum Anathema. Wie sich die so erstellte "Lücke", die einerseits weibliche Unproduktivität markiert, andererseits aber erst die Imagination weiblicher Künstlerschaft erzeugt, in dieser neuen diskursiven Formation erklärbar macht, soll im folgenden nachgezeichnet werden. Nicht zuletzt, um die diskursive Figuration von Dramatikern um 1800 in den Blick zu bekommen, die - so meine These - auf der Basis einer Defiguration von "Dramatikerinnen" statthat. Daß sich diese Figurierung bei einem Autor lesen läßt, der den Roman als die moderne Dichtart par excellence bevorzugt und sich gegen die klassizistische Position abgrenzt, der das Drama als die Synthese von Subjektivität und Objektivität realisierende und darum höchste Dichtart gilt, ist dabei keineswegs hinderlich,³¹ gerade die Privilegierung des Romanautors gibt ex negativo die geschlechtlich markierte Gestalt des Dramenautors deutlich zu lesen.

Denn auch wenn sich Friedrich Schlegels 1795 erschienene Abhandlung "Über die Diotima" als Gelehrtschrift über das Verhältnis von weiblicher Bildung und der Idee

³⁰ Friedrich Schlegel, Über die Diotima. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg.v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Lacques Anstett und Hans Eichner. Erster Band. I. Abteilung: Studien des klassischen Altertums, eingeleitet und hg.v. Ernst Behler, Paderborn/München/Wien/Zürich 1979, S.70-115, hier S.98. Im folgenden wird der Text unter der Sigle D geführt, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

³¹ Zur frühromantischen Position der Entgrenzung aller Dichtarten durch den Roman als modernes Epos vgl. Peter Szondi, Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß. In: Euphorion 64 1970, S.181-199.

des sittlich Schönen im griechischen Altertum maskiert, zielt das Interesse des Autors keineswegs auf historische Erkenntnis. Es geht vielmehr um einen strategischen Rückgriff auf das signifikanterweise als "zerstückelt" diagnostizierte "Bild griechischer Weiblichkeit", deren "Ganzheit" wie bei den "Bruchstücken einer zerstückelten Statue" wiederherzustellen Schlegel als Ahnherr einer speziellen Art feministischer Kulturgeschichtsschreibung guter Hoffnung ist:

So wie es oft nicht unmöglich gewesen ist, aus den kleinsten Bruchstücken einer zerstückelten Statue, und bei beträchtlichen Lücken, das Ganze des Bildes wiederherzustellen; so zeigt sich auch hier ein Leitfaden, das Verlorene zu ergänzen, das Zerstückte wieder zusammenzusetzen, und die Hoffnung zu einer nicht ganz unvollständigen Geschichte der Griechischen Weiblichkeit. (D 72)

Diese wiederherzustellende Statue griechischer Weiblichkeit fungiert als Autorität, um Schlegels Polemik gegen die in Bezug auf Geschlechtlichkeit und Produktivität "verderbliche Denkart, die in unsern Sitten, in unsern Meinungen, ja auch in unsrer bessern Kunst, herrscht" (D 92), Beistand zu gewähren und seinem eigenen Einsatz in den Geschlechterdebatten um 1800 Gewicht zu verleihen. Es geht um die Auswirkungen einer Semiotisierung, die die Ordnung der Geschlechter als in jeder Hinsicht polares Prinzip festschreibt und durch die der neue Geschlechts-Charakter des Kollektivsingulars "Weib" paradoxal entworfen wird als "absolute Charakterlosigkeit, die das Gesetz ihrer Sitten von einem fremden Wesen empfängt" (D 93).³² Daß diese Polarisierung nicht nur mit einer impliziten Hierarchisierung und Asymmetrierung einhergeht, sondern letztlich auch den Einzug der Differenz bedeutet, da dem weiblichen Geschlecht keine positiv bestimmte, eigenständige Andersartigkeit zugestanden wird, gibt somit schon Friedrich Schlegel zu lesen. Wenn er den Diskurs seiner Zeit an sein logisches Ende treibt und den so eifrig propagierten "Charakter" von Weiblichkeit als Charakterlosigkeit entlarvt, ergibt sich im übrigen eine erstaunliche Nähe zur Diagnose Irigarays, der patriarchale Diskurs gehorche der Logik des Einen, sowie ihrem Projekt, sexuelle Differenz jenseits dieser Logik zu denken.³³

Die wiederhergestellte Statue griechischer Weiblichkeit dient Schlegel bei seinem Projekt als Gegen-Bild, das nicht als Spiegelfläche der zeitgenössischen Geschlechterkonzeptionen taugt, stattdessen sogar provozierende Qualitäten besitzt,

³² Eine Vielzahl feministischer Studien haben diese Ausformung des modernen, streng binär gedachten Geschlechtermodells unter dem Begriff des Geschlechtscharakters nachgezeichnet. Bahnbrechend für den deutschsprachigen Raum war der Aufsatz von Karin Hausen, Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" - eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, In: Heidi Rosenbaum (Hg.), Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen, Frankfurt a.M. 1978, S.161-191. Als neuere Studie vgl. Claudia Honegger, Die Ordnung der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991.

³³ "Die sexuelle Differenz stellt eine der Fragen oder die Frage dar, die in unserer Epoche zu denken ist." (Luce Irigaray, Ethik der sexuellen Differenz, Frankfurt a.M. 1991, S.11)

und das somit geeignet scheint, die Universalität des Wesens der Geschlechter und damit auch die vermeintliche kulturelle Unproduktivität von Frauen in Frage zu stellen.³⁴ Insofern ist Schlegel nicht nur Ahnherr einer feministischen Kulturgeschichtsschreibung, die die verschütteten und zerstückelten Zeugnisse weiblicher Produktivität zu einer wahrnehmbaren Ganzheit fügen wollte. Bis zu einem bestimmten Punkt tritt er auch auf als Diskurs-Archäologe, der die Historizität geschlechtlichen Wissens sowie die Rhetorizität dieses Wissens gegen seine, im Denken des Universalen schwelgenden und die Evidenz prädiskursiver Erfahrungen behauptenden Diskurs-Gegner ins Spiel bringt. Sein Ziel ist das Denken einer Geschlechterdifferenz, das nicht in den tautologischen Konzepten von Geschlechtscharakteren mündet, das letztlich nur dem männlichen Geschlecht einen Charakter zuschreibt und Weiblichkeit als Nicht-Charakter konzeptualisieren muß. Denn was Schlegel zum Beispiel "sogar" bei künstlerischen Darstellungen, "die idealisch sein sollen" (D 92), zu seinem Bedauern lesen muß, ist eine Art Verdoppelungs-Strategie, die der Diskurs der aufklärerischen Moderne in Sachen Geschlechterdifferenz praktiziert. Es geht nicht mehr um den einfachen, symbolischen Wert Weiblichkeit und Männlichkeit, sondern um das Weibliche der Weiblichkeit, bzw. das Männliche der Männlichkeit und damit um eine Essentialisierung der Geschlechter, gegen die er sich im Namen der Antike zur Wehr setzt:

Nach der Idee des Altertums sollte der Adel der Menschennatur überhaupt im Manne wie im Weibe vorwalten, die innere Kraft der Gesinnung und des Geistes, der Charakter der Gattung sollte die Oberhand haben über die besondern und abweichenden Eigenschaften der beiden Geschlechter. Bei den Neuern ist es dagegen gerade umgekehrt; man kann die Weiblichkeit nicht weich und weiblich und weibisch genug schildern, und nimmt es auch so, als ob es so sein müßte und gar nicht anders gebildet und gestaltet werden könnte: ebenso übertrieben, rau und roh schildert und nimmt man auf der anderen Seite die Männlichkeit. (D 92)

Schlegel beschreibt hier einen Vorgang, den man als Naturalisierung der Natur bezeichnen könnte und gegen den er sich im Namen der "Freiheit des Gemüts", die die Aufgabe hat, die Natur "zu lenken, ohne sie zu zerstören", ausspricht. (D93) Auf die Figur der Zerstörung, der Defiguration bzw. Deformation wird im Zusammenhang von Genre und Gender zurückzukommen sein. Doch zunächst soll die frühromantische Konfiguration einer Geschlechterdifferenz bedacht werden, an der sich die feministische Debatte durch die unterschiedliche Einschätzung des Konzepts der Androgynität entzündet hat und die sich in gewissem Sinne heute in den differierenden

³⁴ "Aber mußten nicht diese männlichen Übungen der Spartanischen Mädchen, wie die wissenschaftliche Bildung der Pythagoreischen Frauen, die Weiblichkeit vertilgen? Sie scheinen uns so vernunftwidrig, wie die Behauptungen Platos, und beleidigen unsre ganze Eigentümlichkeit." (D 91f.)

Lektüren des dekonstruktiven, gegen den sogenannten Phallogozentrismus gerichteten Verschiebungs-Projekts fortsetzt. Wenn die Dekonstruktion einer Feminisierung männlicher Philosophie gleichkommt, so läßt sich das romantische Konzept einer progressiven Universalpoesie als Feminisierung männlicher Dichtung bezeichnen.³⁵

Es kann nicht überraschen, daß der Theoretiker einer ursprünglichen Dualität, die das Wechselspiel der Differenzen - des Entgegengesetzten vor jeder Identität - meint, und damit die "Dualität gleich in der Einheit" lokalisiert,³⁶ keine Sympathie hegt für Repräsentationen, die sich als diskursive Stellvertreter einer vorgängig gedachten Geschlechter-Natur verstehen und damit das reflexive Spiel der relationalen Pole im Begriff des Geschlechts-Charakters zum Stillstand zu bringen suchen. Dem Frühromantiker Schlegel geht es um eine komplexere Figur der Verdopplung, der Duplizität, die eben auch bei der Geschlechterdifferenz am Werk sein soll. Wenn die Zweiheit irreduzibel schon in der Einheit vorhanden ist, wenn eine 'ursprüngliche' Differentialität - ohne eine substantielle Entität vor dem differentiellen Spiel - zu denken ist, dann ist zwar der Begriff von Weiblichkeit und Männlichkeit ein notwendig fixierender Effekt des dualistischen Spiels, dann gilt aber zugleich auch für die Geschlechterdifferenz das Modell permanenter reflexiver Selbstüberschreitung, das die Dualismen in der Schwebe halten bzw. die historischen Fixierungen immer wieder metonymisch verschieben kann:

Trennen wir aber das Wesentliche vom Zufälligen, so ist der Grundsatz unwiderleglich: die Weiblichkeit soll wie die Männlichkeit zur höhern Menschlichkeit gereinigt werden; und der Versuch, wenn er gleich mißlang, bleibt immer ruhmwürdig, in den Sitten und im Staate das zu erreichen, was die Idealkunst der Attischen Tragödie wirklich erreicht hat: das Geschlecht, ohne es zu vertilgen, dennoch der Gattung unterzuordnen. [...] Man betrachtet [bei den Neuern S.K.] die Bestandteile der Weiblichkeit oder Männlichkeit als notwendige Eigenschaften, die die Freiheit des Gemüts vernichten würden. Sie sind aber nur Lockungen und Erleichterungen der Natur; und sie zu lenken, ohne sie zu zerstören, mit Schonung der Natur der Notwendigkeit

³⁵ Die leider in Vergessenheit geratene deutsch-jüdische Philosophin und Essayistin Margarete Susman, die schon 1926 den feministischen Kampf als Kampf "um Sprache und Bild", also um die symbolischen Strukturen, diagnostiziert und die entscheidende Frage nach der Frau als diejenige stellt, "ob die Frau endgültig an das Bild des Mannes gebunden sei", bescheinigt z.B. dem androgynen Konzept Schlegels eine grundlegende Umgestaltung der antagonistisch gedachten Geschlechterdifferenz: Margarete Susman, *Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt*. In: dies., *Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe*, hg. v. Ingeborg Nordmann, Frankfurt a.M. 1992, S.143-167, hier S. 144f.

Zum Verhältnis von Dekonstruktion und Feminismus vgl. die differenzierten Überlegungen von Gayatri Ch. Spivak, *Verschiebung und der Diskurs der Frau*: "Doch vielleicht ist der Punkt der, daß der dekonstruktive Diskurs des Mannes (wie auch der phallogozentrische) seine eigene Verschiebung deklarieren kann (wie der phallogozentrische seine Plazierung), indem er die Frau als Objekt oder als Figur nimmt." (In: Barbara Vinken (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus*, S.183-218, hier S.189).

³⁶ Vgl. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M. 1987, S.155.

gehorschen, ist das höchste Kunstwerk der Freiheit. [...] eben der herrschsüchtige Ungestüm des Mannes, und die selbstlose Hingegebenheit des Weibes, ist schon übertrieben und häßlich. Nur selbstständige Weiblichkeit, nur sanfte Männlichkeit, ist gut und schön. (D 92f.)

Die "Reinigung zur höhern Menschlichkeit" erfolgt also durch ein unendliches Wechselspiel des Entgegengesetzten als "Kunstwerk der Freiheit" und bietet damit eine Konzeptualisierung "des Menschen", die nicht auf eine Geschlechtsneutralität hin angelegt ist und die bekanntlich immer schon ein imaginäres männliches Subjekt meinte, welches das Faktum der Geschlechtlichkeit an den weiblichen Körper delegieren konnte. Der unwiderlegliche Imperativ der Gattung Mensch fordert eine Wiedervereinigung der isolierten Geschlechterformen, Weiblichkeit und Männlichkeit sollen im Gang der Geschichte aufeinander zu sich selbst auf Menschlichkeit hin überschreiten: Der Prozeß der Gattung Mensch ist der Prozeß ihrer Paarung. "Der" Mensch existiert nicht, er ist ein Projekt. Bei Schlegel geht es nicht um die Tilgung sexueller Differenz zugunsten einer vermeintlichen transzendentalen Neutralität, in der sich tatsächlich stets ein Privileg einer idealisierten, um die weiblichen Anteile bereinigten Männlichkeit verborgen hat. Denn der Vorgang der Reinigung ist hier nicht als Entfernung von Unreinem zu denken - einer Unreinheit, die mit der Gegebenheit von Geschlechtlichkeit selbst zu identifizieren wäre und projiziert würde auf "Frau" als Metapher der sexuellen Differenz. Die Reinigung vollzieht sich vielmehr gerade durch das Ereignis der Verunreinigung, der Kontamination. Die "Gattung Mensch" gibt es nur unter der Bedingung, daß eine permanente Paarung des von der Differenz markierten Paares statthat; sie ist die Paarung selbst und wird damit niemals an ihr Ende kommen, sondern in ständiger Bewegung bleiben.³⁷

Hat sich Schlegel mit dieser Interpretation der sexuellen Differenz aus der 'Logik des Einen' herausgeschlichen, die eine Unterscheidung als Negation denken muß und in der Männlichkeit die markierte Seite und Weiblichkeit das unbestimmte, ausgeschlossene Andere darstellt? Ist ihm der Umschlag von einer kontradiktorisch konzipierten Geschlechter-Opposition zu einer konträr und damit symmetrisch gedachten Differenz gelungen, die sich in einer nicht stillzustellenden, niemals am Ziel ankommenden Prozessualität zum Menschen hin entwirft? Auf den ersten Blick scheint seine Theorie der Differenz die Möglichkeit einer Symmetrie denkbar zu machen, bei der beide Geschlechter benennbar sind und die Menschwerdung durch die Aufnahme des jeweils Anderen zustandekommt. Doch der "alte Traum von Symmetrie" - wie Luce Irigaray ihre Lektüre von Freuds Theorie der Geschlechterdifferenz betitelt, um ihren neuen Traum vom weiblichen Imaginären zu

³⁷ Vgl. Werner Hamacher, Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz. In: ders., Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan, Frankfurt a.M. 1998, S.195-234.

träumen - ist trügerisch, hat einen blinden Fleck, wenn man diejenige dynamische Kraft, die die reinigende Verunreinigung bewirkt, auf ihre Geschlechtlichkeit hin befragt. Denn der Schlegelsche Rückgriff auf die Kategorien von Natur und Kunst(-werk der Freiheit) hat seinen Preis bezüglich einer möglichen geschlechtlichen Symmetrie bei der Bildung "höherer Menschlichkeit". Die Menschwerdung des Mannes muß so nämlich einen gänzlich anderen Verlauf nehmen als die Menschwerdung der Frau.

Männlichkeit - schon in dem Begriff der reinen Männlichkeit auf Seiten der Bildung, des Geistes, der Kunst, also der selbsttätigen Transzendierung von Natur verortet - kann in einer Art Selbstperfektionierung, in einer Art Kunst zweiter Potenz sich selbst sittlich erheben und seinen Anteil an Weiblichkeit durch die "Freiheit des Gemüts" aus sich selbst erzeugen: Die Feminisierung des männlichen Subjekts - und damit auch der männlichen Dichtung - kommt aus 'eigener' Kraft zustande. Sie ist letztlich Selbstfeminisierung, der das weibliche Subjekt lediglich als modellhaftes Vorbild, als erlernbare Idee dient. Die Lehrjahre der Männlichkeit gestalten sich als Identitätsüberschreitung und die transzendierende Kraft, die diese Überschreitung ermöglicht, ist die Idee der reinen Männlichkeit selbst. Dagegen bedürfen die "Lehrjahre der Weiblichkeit", die Schlegel bekanntermaßen nicht geschrieben hat, die er aber in die Studie "Über die Diotima" aufnehmen wollte, des der Idee der reinen Weiblichkeit eben nicht inhärenten Prinzips der Bildung als Geistestätigkeit, um die "Lockungen oder Erleichterungen der Natur" (D 93) zur Gattung Mensch zu veredeln. Während die männliche Natur gleichsam immer schon die Ergänzung, die Supplementierung der Natur ist, was die Kopplung von Natur und Männlichkeit selbst zweifelhaft werden läßt, ist die weibliche Natur - will sie der Gattung Mensch zugehören - zwingend angewiesen auf eine der Weiblichkeit fremde Kraft, nämlich der "inneren Kraft der Gesinnung und des Geistes" (D 92). Eine 'Selbstmaskulinisierung' ist undenkbar. Sie alleine ist daher aber auch der beständigen Gefahr der (Natur)-Zerstörung ausgesetzt. Wenn die Idee der "reinen Männlichkeit" per definitionem die Überschreitung ist, dann kann sie in letzter Konsequenz nicht verletzt werden; die "reine Weiblichkeit" hingegen - von Schlegel mit "Innigkeit und Zartheit" (D 93) bezeichnet - läuft permanent Gefahr, durch Überschreitung ihrer Natur untreu zu werden, sie im schlimmsten Fall sogar zu zerstören. So erklärt sich auch die didaktische Kontrastierung zweier weiblicher Charaktere, die Schlegel in einem Plan zu seinem Roman "Lucinde" aus dem Jahre 1794 ankündigt: "Der Charakter der Heldin Enthusiasmus, hohe Bildung, ohne Zerstörung der Weiblichkeit. - Ein anderer weiblicher Charakter, feine, reiche Bildung und zerstörte Weiblichkeit."³⁸ Zerstörte Männlichkeit ist in dieser Konzeptualisierung der Geschlechter-differenz eine undenkbare Größe, die somit auch nicht poetisch gestaltet werden kann.

³⁸ Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks*, hg.v. H. Eichner, London 1957, S.XVIII.

Mit der Verschiebung der vordiskursiv gedachten Opposition Natur und ihrem jeweils Anderen - sei es als Geist, Freiheit, Kunst, Sitte oder Gesetz konzeptualisiert - auf eine von den Individuen unabhängige Ebene konstituiert sich die postulierte Geschlechter-Symmetrie auch hier aus einer vorgängigen Asymmetrie, da diejenige Kraft, die zur schonenden Lenkung der Natur beider Geschlechter berufen ist, mit den Zügen des Männlichen ausgestattet ist. Der Text bespricht an späterer Stelle, die der Frage nach dem Ausschluß der Frauen vom öffentlichen Leben der attischen Demokratie nachgeht, unmißverständlich diese stets gefährdete Position von höherer Weiblichkeit durch ihre Abhängigkeit von der lenkenden Kraft der männlichen Gesetzgebung. Und keineswegs zufällig manifestiert sich die Aporie dieser Konstruktion von Androgynität bei dem Versuch, die Entfernung der Frauen vom öffentlichen und politischen Leben der griechischen Polis durch die solonischen Gesetze zu erklären. Ein Klärungsversuch, der die Stiftung der kollektiven Identität 'Polis' selbst an den mythischen Entwurf einer archaischen Gemeinschaftlichkeit der Weiber bindet, deren Justiz nichts anderes als Aufruhr bedeuten kann. Der bedrohlichen "Zusammenrottung" der Weiber galt es um der öffentlichen Ruhe und Ordnung willen Einhalt zu gebieten; einer Ruhe, deren zeitgenössische Gefährdung Schlegel in der französischen Revolution beobachten mußte:

Schon in sehr alten Zeiten rotteten sich die Attischen Frauen zusammen, und brachten einen Unglücklichen um, der schuldig schien, weil er der einzige von einer fehlgeschlagenen Unternehmung gegen Ägina zurückkehrte, indem jede ihn fragte, wo ihr Mann sei. [...] Schon Solon mußte ein Gesetz geben, daß der Schmerz der Frauen bei dem Leichenzuge geliebter Toten nicht in selbstzerfleischende Wut ausarten möchte. (D 109 und 110)

Eine Selbstkonstituierung weiblicher Sittlichkeit endet zwangsläufig in der Barbarei, im willkürlichen Mord an Unschuldigen oder gar in Selbstzerfleischung. Anders formuliert: Der Versuch, aus der Idee der reinen Weiblichkeit - wir erinnern uns, es ist laut Schlegel 'Innigkeit' und 'Zartheit' - in einer Form von Selbstverdopplung sich selbst zu überschreiten, führt nicht zu höherer Menschlichkeit, es ist die Geburt von Ab-Arten. Die Art artet aus. Gegen diese Degeneration gilt es vorzugehen:

Beim ersten Blick scheint der einzige Zweck des Solonischen Gesetzes, gute Sitten zu befördern und unnützen Aufwand zu beschränken. Zwei Tatsachen beim Herodotus aber haben mich zur Vermutung gebracht, daß sein Nebenzweck, und der Hauptzweck des spätern Gesetzes, die Erhaltung der öffentlichen Ruhe war; denn dieser konnte der ungestüme Freiheitssinn, welcher auch die Attischen Weiber beseelte, bei ihrer Leidenschaftlichkeit leicht gefährlich werden. [...] Da die öffentliche Meinung ohne öffentliche Erziehung, Fakzion ist, und da die Frauen an dieser Erziehung, außer dem Drama, keinen Anteil hatten; so darf uns diese ochlokratische Weiberjustiz nicht befremden. [...] Durch die Entfernung der Frauen vom öffentlichen Leben, womit

die Entfernung von der Gesellschaft der Männer unvermeidlich verknüpft war, wurde zwar die Ruhe des Ganzen gesichert, aber die Trennung in der Erziehung und in den Sitten der beiden Geschlechter noch mehr bestimmt und bestätigt. (D 109, 110 und 112)³⁹

Eine bemerkenswerte Argumentation: Die Gesetzgebung mußte laut Schlegel die Öffentlichkeit vor der leidenschaftlichen, zerstörerischen Natur der Frauen schützen, die jedoch zuallererst durch ihre Entfernung von den Maßnahmen öffentlicher Erziehung durch diese Gesetzgebung produziert worden sei. Das, was durch Gesetze verhindert werden soll, ist dasjenige, was gleichzeitig durch sie befördert wird. Diese mißglückte kausale Verkettung nun aber als vermeidbaren logischen Fehler abzuurteilen, würde das strukturelle Moment dieses Widerspruchs verkennen. Denn jede Geschichte, die vom Ereignis der Setzung des Gesetzes erzählt, um die Angemessenheit bzw. Gerechtigkeit des Gesetzes zu belegen, muß - um seine primordiale Ungesetzlichkeit zu verschleiern - konstativ zurückgreifen auf die Evidenz einer bedrohlichen Naturhaftigkeit, die durch das Gesetz performativ allererst hergestellt wird.⁴⁰ Die Gewalt des Gesetzes rechtfertigt sich, indem sie eine ihr vorgängige (Natur)Gewalt behauptet, gegen die ein Akt wiederaneignender Gewalt aufgeboten werden muß. Die Gewalttätigkeit des Gesetzes wird verschoben auf die Gewalttätigkeit der (Frauen)Natur. Damit gründet sich das Gesetz auf der Fiktion einer Urgewalt, einer Exzessivität, die an Weiblichkeit delegiert wird, um die Setzung des kollektiven Subjekts durch den Ausschluß von Frauen zu ermöglichen. Weiblichkeit selbst wird zum "mystischen Grund" der Setzung des Gesetzes und die von Schlegel befürwortete nachträgliche Teilhabe von Frauen an den Maßnahmen öffentlicher Erziehung ist zwar das einzige, aber fatalerweise auch ambivalente Mittel, das Übel der Un-Bildung auszuheben:

Das einzige Mittel, das Übel von Grund aus zu heben, wäre gewesen, die Frauen, wie zu Sparta, an der öffentlichen Erziehung Teil nehmen zu lassen, und dennoch die entgegengesetzten Fehler zu vermeiden. (D112)

Stellt sich die Frage nach diesen entgegengesetzten Fehlern, die bei der Aushebung des Übels durch öffentliche Erziehung auftauchen können, nach der Grenzverletzung, die eine Zerstörung der weiblichen Natur zur Folge hätte. Es geht um eine komplizierte Vermischung, die der permanenten Gefahr ausgesetzt ist, eine falsche Relation der Elemente zu erzeugen. Um es noch einmal zu wiederholen: Da die "innere Kraft der

³⁹ Daß Frauen als Zuschauerinnen des antiken Theaters zugelassen waren - wie Schlegel hier annimmt - ist bis heute nicht historisch gesichert.

⁴⁰ Zur Ungesetzlichkeit jeden Gesetzes als Gesetz des Gesetzes vgl. Jacques Derrida, Gesetzeskraft. Der "mystische Grund der Autorität", Frankfurt a.M. 1991: "Weil sie sich definitionsgemäß auf nichts anderes stützen können als auf sich selbst, sind der Ursprung der Autorität, die (Be)gründung oder der Grund, die Setzung des Gesetzes in sich selbst eine grund-lose Gewalt(tat)." (S.29)

Gesinnung und des Geistes" nur dem Innen des männlichen Geschlechts eigen ist, während sie für das Geschlecht der Frauen letztlich eine externe, von außen einwirkende Kraft darstellt, ist die "Reinigung zur höhern Menschlichkeit" nur für das weibliche Geschlecht eine chronische Gratwanderung, die der Drohung des Absturzes untersteht. Und so wie die Exzessivität weiblicher Kollektive als Beispiel für die mißratene Auto-Nomisierung fungiert, gibt es Figurationen, die diesen Absturz aus der weiblichen Natur durch ein Übermaß der Interiorisierung von Heteronomen markieren. Eine dieser destruierenden Überschreitungen, die bei der Lenkung der Natur die "Schonung der Natur" (D 93) vergißt, benennt Schlegel implizit in seiner gegen Rousseaus, "mit so mächtiger Beredsamkeit" (D 97) vorgetragenen Beweisführung, daß der weibliche Geschlechtscharakter künstlerische Produktivität jeglicher Art ausschließe, gerichteten Verteidigung weiblicher Produktivität im Feld hoher Kunst. Gegen die Rousseausche mächtige Beredsamkeit setzt er eigene feinfühliges Belesenheit, und zwar Belesenheit keines Geringeren als Plato, dessen impliziten "Wink" in Sachen weiblicher Kunstproduktion man "übersehen", also überlesen habe. Denn für die diagnostizierte Auffälligkeit einer Absenz von Dramatikerinnen bzw. Bildhauerinnen gibt es, wenn man nur zu lesen verstünde, eine zwingende Erklärung, die schon Plato erkannt hatte und die letztlich nur vergessen wurde:

Man hat es vielleicht übersehen, daß es wie zwei Arten der Kunst, so auch zwei spezifisch verschiedene Arten der Begeisterung gibt: die dramatische und die lyrische. Man hat den Wink Platos nicht beachtet, der im Ion die Eigentümlichkeiten der plastischen und der musikalischen Begeisterung scharf und zart bestimmt. Die musikalische ist mit der lyrischen eins; und wenn man von der vollständigen dramatischen, welche freilich auch die lyrische umfaßt, diese letztere trennt, so bleibt die plastische übrig. Vielleicht hat die Natur den Weibern den Umfang und die Bestimmtheit, welche die dramatische erfordert, zwar nicht versagt [...], aber doch unendlich erschwert. Dagegen stimmt die Natur der lyrischen Begeisterung mit dem Begriff der reinen Weiblichkeit so ganz überein, daß man sie auch die weibliche Begeisterung, wie die dramatische die männliche, nennen könnte. (D 97f.)

Nun ist das leise Erstaunen, daß Schlegel bezüglich der Tatsache befällt, daß der Wink Platos so lange nicht beachtet wurde, keineswegs so erstaunlich, da eine Ontologisierung literarischer Gattungsbegriffe, wie Schlegel sie mit Hilfe der antiken Autorität durch den Zusammenfall von Dichtungsart und Gattung entwirft, und die damit einhergehende Vergeschlechtlichung der Künste überhaupt erst eines der romantischen Motive ausmacht.⁴¹ Auch die Ungewißheit des Konjunktiv potentialis

⁴¹ Diese Ontologisierung scheint der oben angeführten permanenten Figur der Paarung und Vermischung als Modell der Überschreitung, die niemals an ihr Ende kommen kann, fundamental zu widersprechen. So gibt Jacques Derrida auch zu bedenken, daß die Epoche der Romantik einer doppelten Logik verschrieben ist: "[...] die Romantik gehorcht gleichzeitig der naturalisierenden und der

am Ende seiner Argumentation ist ein Bescheidenheitsgestus gegenüber der Diskursgesellschaft, der sich als keineswegs ernst gemeint entpuppt. Man könnte nämlich die dramatische Begeisterung nicht nur die männliche nennen. Schlegel nennt sie so, wenn er der dramatischen Begeisterung die Merkmale "Umfang" und "Bestimmtheit" zuordnet; dieselben Merkmale, die er fünf Seiten zuvor als die Bestandteile des Begriffs reiner Männlichkeit bezeichnet. Die "Dramatikerin" wird somit zu einer der Figuren zerstörter Weiblichkeit, die durch Grenzüberschreitung ihre Natur deformiert. Daß diese potentielle Mißgestalt realiter so selten in Erscheinung tritt wie die aus den Fugen geratenen Weiber-Kollektive, da ist glücklicherweise die hemmende Natur als "unendliche Erschwernis" vor. Die Natur der Weiber - Innigkeit und Zartheit - produziert eine Kunst, deren 'Natur' denselben Merkmalen untersteht; die Natur der Männer generiert die männliche dramatische Form. Die Isolierung der geschlechtlichen Formen korrespondiert also mit den isolierten Sprachformen.⁴²

Da aber die Gattungen sowohl der Geschlechter als auch der Poesie so auseinandergetreten sind, daß sie in ihrer Differenz gleichwohl aufeinander bezogen bleiben, ist der romantische Imperativ der Vermischung, der permanenten Paarung auch Telos der poetischen Gattungen: Der Roman als die moderne Dichtart par excellence ist bekanntlich das 'Produkt' dieser niemals endendürfenden Paarung und der moderne Epiker somit die erstrebenswerte Autor-Figur 'sanfter Männlichkeit'. Daß hiermit die moderne "Epikerin" nicht unbedingt als Autor-Figur 'selbständiger Weiblichkeit' kongruiert, daß diese zumindest durch die Mischung ihrer eigenen lyrischen mit der ihr fremden dramatischen Begeisterung der stärkeren Gefahr der Zerstörung unterliegt - und somit die Degeneration einer "Dramatikerin" immer schon als Drohung bezüglich weiblicher Produktivität im Hintergrund insistiert, während der "Lyriker" als Figur zerstörter Männlichkeit keine denkbare Größe darstellt - ist nach der oben dargestellten Logik der Vermischung nicht weiter erstaunlich. Die romantische Figur der Paarung ist ein gefährliches Unterfangen, das die Gefahr der Degeneration, der Natur-Zerstörung an den weiblichen Teil des Paares delegiert. Für weibliche Produktivität bzw. Autorschaft als ein Effekt dieser Paarung fungiert die "Dramatikerin" als *die* bedrohliche Trope dieser Degeneration.

historisierenden Logik; und man wird stets aufzeigen können, daß man nicht vom romantischen Erbe losgekommen ist - selbst wenn man es wollte und vorausgesetzt, daß eine solche Loslösung den geringsten Nutzen hätte -, solange man noch gegen den Mißbrauch von und die Verwirrung durch Naturalisierung historische Belange und die Wahrheit der historischen Produktion geltend machen will. (Das Gesetz der Gattung. In: ders., Gestade, Wien 1994, S.245-284, hier S.255).

⁴² 150 Jahre nach Schlegels Einsatz echot der Literaturwissenschaftler Emil Staiger: "Der Weltentwurf hat sich im Drama kristallisiert. Die Welt, das geistige Selbst, wird absolut, das bedeutet abgelöst und in der Ablösung schlechthin gültig. Von solcher Höhe blickt der Dramatiker auf das wechselnde Leben hinab. [...] Auch darin weichen wir nicht vom altgewohnten Brauch der Sprache ab, daß uns die Seele, das lyrische Dasein, immer klarer weibliche Züge, der Geist, das dramatische Dasein, härtere männliche Züge zu tragen scheint." (Grundbegriffe der Poetik, Zürich ⁶1963, S.210f.)

2. Auftritt Frau (um 1900)

Dramatische Damen sind auch in einem anderen Diskursfeld und zu anderer Zeit Bedrohung und Faszination zugleich. Die Degeneration der Natur bzw. die Inversion des Textes Frau hat inzwischen stattgefunden. Hinsichtlich des Ergebnisses bleibt nur die Aufforderung, die in "Krankheit oder Moderne Frauen" folgendermaßen lautet:

Geduld, meine Damen. Keine Dramen. (KF 62)

So ermahnt Dr. Heidkliff, Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde, der von dem Steuerberater Dr. Benno Hundekoffer unterstützt wird, seine schriftstellernde Verlobte und Gehilfin Emily, die inzwischen mit der Hausfrau und Ehefrau Hundekoffers Carmilla eine vampirische 'Gemeinschaftspraxis' gegründet hat. In Anbetracht seiner Männer, die gemeinsam Jagd auf es machen, verwandelt sich das lesbische Paar in ein aneinandergewachsenes Doppelgeschöpf. Die therapeutischen Maßnahmen der verschmähten Herren angesichts des Dramas der Damen-Inversion lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Überzeugt davon, daß "der Mann dazu ausgelesen sei, der Frau die ewige Ruh zu schenken" (KF 62), erweist sich die versprochene Erlösung ("Mir könnenen erlösen"; KF 62) als Endlösung, da die 'normale', die Katastrophe vermeidende Erlösungsstrategie, also die Schenkung des Kind-Sohnes als Substitut des unruhig und ungeduldig erwünschten Phallus, im Falle weiblicher Homosexualität nicht (be)fruchten kann:

Mir werden euch niederkugeln. Dann Lüge fort Rübe ab Mund zu.
Knoblauch zuschießen: Vampir Ohnmacht. Pfahl dann ins Herzeleid.
Aus. (KF 62)

Daß sich die Dramen auf die Damen reimen, ist mehr als eine arbiträre Verrücktheit der Wörter. Einer der Autoren, der sich an der Zerfetzung von Marieluise Fleißers Texten beteiligte, konstatiert zwar - wie schon zitiert: "Frau und Drama scheint sich nach bisherigen Erfahrungen überhaupt schlecht zu reimen." Hätte er erkannt, daß in der Moderne das weibliche Geschlecht in zwei 'Versionen' auftaucht, als Frauen und als Damen, wäre seine Erfahrungsanalyse wohl differenzierter ausgefallen.⁴³ Die Damen-Frage nämlich ist aufs Engste mit der Theater-Frage verknüpft, insofern Frauen durch Semiotisierung ihrer Körper in Damen transformiert werden. Die Frau-als-Zeichen ist die Dame, für die der gesellschaftliche Raum somit in einen permanenten Bühnenraum verwandelt ist. Demzufolge ist es auch nicht weiter erstaunlich, daß vor allem die psychoanalytische Szenographie der Moderne, die bekanntlich nichts mit der

⁴³ Zitiert nach Günther Rühle (Hg.), Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer, S. 44. Zur Differenz von Damen- und Frauenfrage in der Moderne vgl. Annette Keck, Avantgarde der Lust, München 1998, S. 19-32.

Lösung der Frauen-Frage, aber alles mit der Klärung des Damen-Rätsels zu tun hat, die Geschichte der Affinität von Dramen und Damen erzählt. "Krankheit oder Moderne Frauen" - der Jelineksche Text, in dem sich der ärztliche Rat des Dramenverzichts findet - macht dieser Verknüpfung gleichsam die Szene, indem sich dieses Stück zur Psychoanalyse verhält wie die Figur des Intriganten zum Telos eines Dramas. Im folgenden soll der psychoanalytische Diskurs als Dramatik der Moderne gelesen werden und insbesondere die Geschlechterwerdung auf ihr dramatisches Potential hin befragt werden, um daraufhin den Entwurf von Autorschaft in einer diskursiven Formation in den Blick zu nehmen, die nicht länger die Souveränität und Autonomie sich äußernder Subjekte behauptet, sondern Sprechen und Schreiben auf dem Fundament eines Mangels an 'Sein' hervortreten läßt. Wie dieser Entwurf erneut lediglich Dichter-Männer generiert und die Dramatikerin abermals als ausgeschlossene Figur weiblicher Sprach-Arbeit fungieren muß, gilt es in dem Versuch einer Text-Vermischung herauszuarbeiten, der Jelineks Text "Krankheit oder Moderne Frauen" mit dem Autoren-Duo Freud und Lacan liest, aber auch mit Jelinek die Konstituierung der psychoanalytischen Position des Sprechens befragt.

Es gibt wohl keine Wissenschaft, die sich so sehr mit antagonistischen Strukturen, mit katastrophalen Störungen des geraden Wegs befaßt hat wie die Psychoanalyse.⁴⁴ So ist es kein Wunder, daß sich insbesondere dasjenige literarische Genre, das seit jeher mit konfliktuösen Strukturen beschäftigt ist, im Blickfeld der Psychoanalyse befindet: "...die Tragödie steht in der Erfahrung, die uns Analytikern eigen ist, im Vordergrund."⁴⁵ Diese Behauptung Jacques Lacans kann sich vor allem auf die Ableitung des Ödipus-Komplexes aus dem dramatischen Material der Antike stützen, aber auch die Konstruktion der familialen Ur-Szene und des Vater-Mords als Ur-Verbrechen der Menschheit - präziser und deutlicher als Verbrechen der "Brüderschar" ausgewiesen - verweist auf die Affinität der Wissenschaft vom psychischen Apparat

⁴⁴ Zur Frage der Sublimierung als paradoxe Triebbefriedigung vgl. Jacques Lacan: "Sagen wir: sie [die Patienten S.K.] mühen, sie plagen sich bei dieser Art der Befriedigung zu sehr/ils se donnent trop de mal. Bis zu einem gewissen Grad liegt in diesem *Zu viel Mühe* die einzige Berechtigung für unser Eingreifen. [...] Wenn wir uns einmischen, so in dem Maße als wir meinen, es könnte da noch andere Wege geben, kürzere zum Beispiel." In: ders., Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim/Berlin 1987, S.175. Vgl. dazu auch Dieter Hombach, Katastrophentheorie und Psychoanalyse. Zur Topologie des Entzugs. In: Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit. Hg.v. Georg Christoph Tholen und Michael O. Scholl, Weinheim 1990, S. 137-155.

⁴⁵ Jacques Lacan, Das Wesen der Tragödie. Ein Kommentar zur *Antigone* des Sophokles, S.293. So liest er folgerichtig auch E.A. Poes Erzählung "Der entwendete Brief" als "erzähltes Drama" (S.29): "In einer ersten Annäherung muß in ihr ein Drama von einer erzählerischen Darstellung und den Voraussetzungen dieser Darstellung unterschieden werden. [...] Indem wir uns ihrer Verfahrensweise nähern, nehmen wir in der Tat ein neues Drama wahr, das wir als komplementär zum ersten begreifen, sofern dieses ein Drama ohne Worte war, während das Interesse des zweiten ist, auf den Eigenschaften des Diskurses zu spielen." (Jacques Lacan, Das Seminar über E.A. Poes 'Der entwendete Brief'. In: ders., Schriften I, Frankfurt a.M. 1975, S.7-60, hier S.10 und S.16).

zum klassischen Theater der Tragödie. In "Totem und Tabu" deutet Freud z.B. die Funktion der ältesten griechischen Tragödie - gemeint ist die Phase, in der es lediglich den Chor und einen einzigen Heldendarsteller auf der Szene gab - als eine der "Ersatzbildungen", die den Vorgang der Beseitigung des Ur-Vaters zum Ausdruck bringe:

Der Held der Tragödie [...] muß leiden, weil er der Urvater, der Held jener großen urzeitlichen Tragödie ist, die hier eine tendenziöse Wiederholung findet, und die tragische Schuld ist jene, die er auf sich nehmen muß, um den Chor von seiner Schuld zu entlasten.⁴⁶

Am Anfang aller sozialen Organisation, aller Kultur steht also eine Tragödie, die durch das kulturelle Erzeugnis "Tragödie" erinnernd wiederholt wird - allerdings nur um die ursprüngliche Tragödie der Gewalt auf Distanz halten bzw. in gewissem Sinne vergessen zu können.⁴⁷ Nicht zu vergessen ist, da wir uns schon im Feld der Wirkungsästhetik befinden, auch der aristotelische Term der "Katharsis", den Freud in engste Verbindung mit seiner zum Zeitpunkt der Formulierung sich gerade etablierenden Talking Cure brachte. In den "Studien über Hysterie", die Freud zusammen mit Josef Breuer 1895 veröffentlichte und die gewöhnlich als Beginn der Psychoanalyse bezeichnet werden, spricht er ausdrücklich von der "kathartischen Methode", die er ins Feld der Medizin rückt, wenn er das Telos der Hysterie-Therapie, die 'Reinigung', mit einem chirurgischen Eingriff, mit "der Eröffnung einer eitergefüllten Höhle, der Auskratzung einer kariös erkrankten Stelle und dergleichen..." vergleicht.⁴⁸ Daß Freud auch nach seinem Bruch mit Breuer eine Ähnlichkeit zwischen dem antiken Term der Katharsis und seiner Behandlungstechnik konstatiert, mag folgendes Zitat aus dem Jahre 1907 belegen:

Das Verfahren, welches der Dichter seine Zoe zur Heilung des Wahnes bei ihrem Jugendfreunde einschlagen läßt, zeigt [...] eine volle Übereinstimmung im Wesen, mit einer therapeutischen Methode, welche Dr. J. Breuer und der Verfasser im Jahre 1895 in die Medizin eingeführt haben und deren Vervollkommnung sich der letztere seitdem gewidmet hat. Diese Behandlungsweise, von Breuer zuerst die "kathartische", vom Verfasser mit Vorliebe als "psychoanalytische" bezeichnet, besteht darin, daß man bei den Kranken, [...] das Unbewußte, unter dessen Verdrängung sie erkrankt sind, gewissermaßen gewaltsam zum Bewußtsein bringt...⁴⁹

⁴⁶ Sigmund Freud, Totem und Tabu. In: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion, Studienausgabe Bd. IX, Frankfurt a.m. 1974, S.287-444, hier S.439.

⁴⁷ Zur Ambivalenz von Erinnern und Vergessen bei Freud vgl. Doerte Bischoff, "Mit derselben Geste". Körpergedächtnis und Repräsentation - eine Freud-Lektüre. In: DVJS 72 1998, S.132-156.

⁴⁸ Sigmund Freud/Josef Breuer, Studien über Hysterie, Frankfurt a.M. 1991, S.246.

⁴⁹ Sigmund Freud, Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'. In: Bildende Kunst und Literatur, Studienausgabe Bd.X, Frankfurt a.M. 1969, S.9-86, hier S.79f.

So präzisiert auch Jacques Lacan den Berührungspunkt zwischen Psychoanalyse und Tragödie im Bereich der Wirkungsästhetik, ohne darauf zu verzichten, "mit ein wenig Gelehrsamkeit" - d.h. sich in der alten philologischen Tugend der Einflußforschung ühend - die neu etablierte Vorherrschaft der medizinischen Konnotation des Wortes Katharsis auf eine altphilologische Quellen-Schrift aus dem persönlichen Umfeld Freuds zurückzuführen:

Ursprünglicher noch als durch ihre Verbindung zum Ödipuskomplex ist die Tragödie an der Wurzel unserer Erfahrung, wie ihr Schlüsselwort bezeugt, das Angelwort *Katharsis*.⁵⁰

Die Verbindungspunkte zwischen Freudscher Psychoanalyse und Aristotelischer Dramen-theorie bzw. antiker Dramatik sind also vielfältig und konnten hier nur angerissen werden. Einigermaßen erstaunlich ist allerdings: Wenn es um die psychoanalytische Poetik geht, wenn von Freuds Poetologie die Rede ist, dann werden zahlreiche Bezeichnungen aus dem Feld der Literatur bemüht - Sigmund Freud als Romancier der (literarischen) Moderne, als Novellen-Dichter, als Mythen-Erzähler -; nur von Freud als Dramatiker ist kaum die Rede. Dabei speist sich die psychoanalytische Erfahrung nicht nur thematisch und wirkungsästhetisch aus den theatralischen Geschichten der abendländischen Kultur, sie ist auch eine späte Bewunderin und gelehrige Schülerin der aristotelischen Poetik. Insbesondere die Sexualisierung des Subjekts wird - wie zu lesen sein wird - als klassisch gebautes Drama skizziert, in dem die Akte Phasen heißen und die Peripetie als jäh, plötzlicher, einem Blitzeinschlag gleichender Wendepunkt der Sexualentwicklung abläuft, die sogar ganz im Sinne der besseren Fabel von Aristoteles mit der Anagnorisis der Kastration als Umschlag von Unwissenheit in Erkenntnis zusammenfällt.

Joan Riviere, eine Schülerin Freuds, hat die besondere Leistung der Psychoanalyse mit dem Hinweis erklärt, daß diese "die sexuelle Ausprägung eines Menschen" nicht unbedingt als "Beweis einer verwurzelten oder grundlegenden Neigung", sondern als "Endergebnis des Zusammenspiels von Konflikten"⁵¹ beschreibe. Für Louis Althusser, der in einem kurzen Artikel die Bemühungen Jacques Lacans gegen den Revisionismus der amerikanischen Ich-Psychologie würdigt, ist der Gegenstand der Psychoanalyse gar ein gigantischer Krieg, deren Opfer niemals verzeichnet wurden, dessen Strukturen

⁵⁰ Jacques Lacan, Das Wesen der Tragödie. Ein Kommentar zur Antigone des Sophokles, S.294. Bei den Quellen-Schriften handelt es sich um die Arbeiten des Altphilologen Jacob Bernays, aus dessen Familie "Freud seine Frau wählte", und der 1880 zwei, von Lacan in höchsten Tönen gelobte Beiträge zur aristotelischen Dramentheorie veröffentlichte: "Es ist [...] schwer denkbar, daß Freud [...] davon nicht Wind bekommen haben soll. Man hätte so den originellen Gebrauch, den Freud von dem Wort Katharsis machen konnte, bis zu seinen besten Quellen zurückverfolgen können." (ebd., S.297)

⁵¹ Joan Riviere, Weiblichkeit als Maskerade. In: Liliane Weisberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, S.34-47, hier S.34. So heißt es bei Freud: "Der Eigenart der Psychoanalyse entspricht es dann, daß sie nicht beschreiben will, was das Weib ist, [...], sondern wie es wird, wie sich das Weib aus dem bisexuell veranlagten Kind entwickelt." (WK 548)

aber nun dank der neuen Wissenschaft von den Abenteuern der 'Menschwerdung' und ihrer fortdauernden Wirkungen beim überlebenden Erwachsenen aufgezeichnet werden können:

Die Psychoanalyse hat es bei ihren alleinigen Überlebenden mit einem anderen Kampf zu tun, dem einzigen Krieg ohne Erinnerung und ohne Denkmäler, den die Menschheit nie geführt zu haben vorgibt, den sie immer schon gewonnen glaubt, einfach deshalb weil sie nichts anderes ist, als diesen Krieg überlebt zu haben, zu leben und sich zu erzeugen als Kultur in der menschlichen Kultur: ein Krieg, der sich jeden Augenblick in jedem ihrer Sprößlinge abspielt, die vorwärtsgetrieben, beiseitegedrängt, zurückgestoßen jeder für sich in Einsamkeit und gegen den Tod einen langen Gewaltmarsch auf sich zu nehmen haben, auf dem aus säugeartigen Larven Menschenkinder, männliche oder weibliche Subjekte werden.⁵²

Mit diesen Erläuterungen rückt die psychoanalytische Kur in die Nähe der philologischen Praxis der Drameninterpretation, die bekanntlich Expertin in Konflikt-Forschung ist. Allerdings weisen Formulierungen wie "Endergebnis" bei Riviere und "Überlebende" bei Althusser auf ein mißliches Handicap gegenüber dem 'normalen' Zu-Schauenden und -Hörenden hin: Der Theatergänger der Psychoanalyse hat lediglich das Endergebnis, die "Katastrophe" als das, was da schlecht gelaufen ist, vor Augen und muß das vollständige Drama, das zur Katastrophe führte, nachträglich konstruieren. Nicht deutende Lektüre, sondern aus vorgegebenen Textbausteinen ein zerfallenes bzw. verschüttetes Text-Gebäude wiederzuerrichten, ist die zu leistende Haupt-Arbeit. Freud selbst insistiert auf der Notwendigkeit zur (Re)Konstruktion, indem er den Psychoanalytiker als einen sich als Architekt versuchenden Archäologen beschreibt und ihn eher als Bauherrn, denn als Hermeneut konzeptualisiert:

Wenn man in den Darstellungen der analytischen Technik so wenig von Konstruktionen hört, so hat dies seinen Grund darin, daß man anstatt dessen von 'Deutungen' und deren Wirkung spricht. Aber ich meine, Konstruktion ist die weitaus angemessenere Bezeichnung.⁵³

Und die Konstruktionsregeln des konfliktuösen Spiels, die Architektonik der psychoanalytischen Familiendramen orientieren sich erstaunlicherweise streng am 'ursprünglichen' Modell des dramatischen Genres, wobei vor allem Peripetie, Anagnorisis und Katastrophe - im Sinne der Bezeichnung für jede, nicht nur tragische Auflösung eines dramatischen Konflikts - als die drei entscheidenden Momente der dramatischen Fabel im Drama der Geschlechterkonstituierung wiederzufinden sind.

⁵² Louis Althusser, Freud und Lacan. In: Louis Althusser/Michel Tort: Freud und Lacan. Die Psychoanalyse im historischen Materialismus, Berlin 1976, S.5-40, hier S.21.

⁵³ Sigmund Freud, Konstruktionen in der Analyse. In: Schriften zur Behandlungstechnik, Studienausgabe Ergänzungsband, Frankfurt a.M. 1975, S.393-406, hier S.398.

Der Stückeschreiber Sigmund Freud schreibt mitnichten für die avantgardistische Bühne seiner Zeit, er beliefert ein Theater, das sich gänzlich auf seinen poetologischen Ur-Vater Aristoteles stützt.⁵⁴ Und in diesem erweist sich - um auf die spezifische Affinität der Damen zu den Dramen zurückzukommen - die "Entwicklung des kleinen Mädchens zum normalen Weib im Vergleich mit den Verhältnissen beim Knaben" (WK 528) als deutlich theater- bzw. tragödietauglicher, da ja bekanntlich "die Zusammensetzung einer möglichst guten Tragödie nicht einfach, sondern kompliziert sein [...] soll."⁵⁵:

Des weiteren sagt uns der Vergleich mit den Verhältnissen beim Knaben, daß die Entwicklung des kleinen Mädchens zum normalen Weib die schwierigere und kompliziertere ist, denn sie umfaßt zwei Aufgaben mehr, zu denen die Entwicklung des Mannes kein Gegenstück zeigt. (WK 528)

Auch Lacan, der die Freudsche Fabelkonstruktion in Sachen Geschlechterwerdung ohne Abweichung übernimmt, auch wenn er die Sprache der Physiologie zu vermeiden bemüht ist, möchte gegen alle Versuche feministischen Revisionismus daran erinnern, daß "der Weg der symbolischen Realisierung der Frau komplizierter ist."⁵⁶ Auch hier ist die Realisierung der Frau - im Vergleich zur einfacheren Realisierung des Mannes - das besser gebaute Theater-stück. Freuds Theorie der Entwicklungswege zum normalen Weib bzw. normalen Mann sind vielfach nachgezeichnet, kritisiert und umgeschrieben worden.⁵⁷ An dieser Stelle soll nicht eine weitere allgemeine Darstellung der Darstellung, wie man eine Frau wird, folgen, sondern das Lektüre-Interesse auf den besonderen Zusammenhang zwischen dramatischer Struktur und Geschlechter-konstruktion gerichtet werden. Vier Punkte möchte ich herausstellen, die die These von der speziellen Affinität von den Damen zu den Dramen in der Freudschen Dramaturgie stützen.

⁵⁴ Zum Verhältnis von Psychoanalyse und (klassischem) Theater in Fragen der Repräsentation vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M. 1995: "Die Produktion ist nunmehr Phantasieproduktion, Ausdrucksproduktion. Das Unbewußte hört auf, das zu sein, was es ist: Fabrik, Werkstatt, und wird an deren Stelle Theater, Bild, Inszenierung. Und noch nicht einmal ein avantgardistisches Theater, wie es zu Zeiten Freuds bestand (Wedekind), sondern das klassische Theater, die klassische Ordnung der Repräsentation. (S.69)

⁵⁵ Aristoteles, *Die Poetik*, 1452b 35. Die Differenz zwischen einfacher und komplizierter Fabel begegnet in der *Poetik* immer wieder, auch wenn die Bewertung durchaus schwankt. (Zitiert nach der griechisch/deutschen Ausgabe, übers. und hg.v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.)

⁵⁶ Jacques Lacan, *Die hysterische Frage (II): "Was ist eine Frau?"*. In: ders., *Die Psychosen*, Weinheim/Berlin 1997, S-205-216, hier S.211.

⁵⁷ Vgl. u.a.: Sarah Kofman, *L'enigma de la femme: La femme dans les textes de Freud*, Paris 1980; Renate Schlesier, *Konstruktion der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*, Frankfurt a.M. 1989; Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1980. Zur Weiterentwicklung durch Jacques Lacan vgl. Jacqueline Rose/Juliet Mitchell (Hgg.), *Feminine Sexuality and the 'école freudienne'*, New York 1985.

Zunächst verläuft die Anagnorisis der Kastration als "Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt" (Aristoteles 1452a 30), bei den Geschlechtern in unterschiedlichen Tempi. Die Anerkennung der "folgeschweren Ent-deckung" beim Jungen vollzieht sich langsam und allmählich; der Blick, dem nichts zu sehen gegeben wird, dem nichts dargeboten wird, zeitigt erst nachträglich Konsequenzen:

Anders das kleine Mädchen. Sie ist *im Nu* fertig mit ihrem Urteil und ihrem Entschluß. Sie hat es gesehen, weiß, daß sie es nicht hat, und will es haben.

Auch der Kastrationskomplex des Mädchens wird durch den Anblick des anderen Genitales eröffnet. Es merkt *sofort* den Unterschied und - man muß es zugestehen - auch seine Bedeutung.⁵⁸

Zugeständnisse also. Doch was ist es, was da in gönnerhaftem Ton zugestanden werden muß? Nun, "zugestehen" muß Freud vor allem die im Vergleich zum Knaben erstaunliche Schnelligkeit in der Urteilsfindung; einräumen, ja anerkennen muß er, daß das Mädchen 'im Nu', 'sofort' seine Schlüsse zieht, während der kleine Knabe sich zunächst eher "unschlüssig benimmt".⁵⁹ Für das kleine Mädchen fallen Sehen und Wissen zusammen, es gibt keinen zeitlichen Abstand zwischen Wahrnehmung und Erkenntnis. Und damit ist schon ein implizites Urteil über die Machart der beiden 'Dramen' gesprochen: Zugestehen muß Freud nämlich auch, daß durch die blitzartige Erkenntnis - mit der Folge, daß Feindseligkeit gegen die Mutter eintritt - die Weibwerdung die bessere, dramatischere Fabel zu sein scheint, eben zumindest die kompliziertere, die ja laut Aristoteles durch einen jähen, plötzlichen Umschwung und nicht - wie die einfache Fabel - durch einen allmählichen Übergang gekennzeichnet ist. Auch Lacan verweist auf die strukturelle Gleichzeitigkeit von Sehen, Erschrecken und Erkennen, auf die Kopplung von Blick und Schreck, die die Vorstellung imaginärer Ganzheit beim hinzugefügten Fall des kleinen Mädchens nachhaltig erschüttert, während das jubulatorische Moment der Spiegel-'Erkenntnis' beim kleinen Jungen sich einer Verkenntung der eigenen Unversehrtheit verdankt:

Fügen wir dem hinzu, was eines Tages ein von unserer Absicht völlig unabhängig gedrehter Film dem Unsrigen vorführte, von einem kleinen Mädchen, das sich nackt vor den Spiegel stellt: seine Hand mit einer linkischen Bewegung blitzschnell über den phallischen Mangel schiebend.⁶⁰

⁵⁸ Sigmund Freud, Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds. In: Sexualleben. Studienausgabe Bd. V, Frankfurt a.M. 21972, S.253-266, hier S.261 und WK.555.

⁵⁹ Ebd., S.260.

⁶⁰ Jacques Lacan, Von dem, was uns vorausging, S.13. Vgl. Kapitel I.4.

Die Verlaufskurve der Frau-Werdung entspricht aber noch aus anderen Gründen den aristotelischen Darlegungen einer möglichst guten Tragödie. Denn die Anagnorisis der Kastration beim Mädchen verläuft nicht nur wegen ihres jähren Charakters tragödiентаuglicher, sondern vor allem weil sie dort "zugleich mit der Peripetie eintritt". Die Peripetie als wichtigstes Element der Fabelkonstruktion ist bekanntlich "der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar [...] gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit".⁶¹ Die Entdeckung der Kastration, also das neue Wissen von der und über die Kastration, deckt sich mit dem Umschlag, dem Wendepunkt bei der Entfaltung sexueller Identität. In der Freudschen und Lacanschen Fabel ist es der radikale Wechsel des Liebesobjekts, der mit der Entdeckung der Kastration beim Mädchen einhergeht und - ganz im Sinne Aristoteles' - im Zeichen der Feindseligkeit, des Hasses geschieht, während der Knabe die Mutter als erstes Liebesobjekt beibehält:

Das erste Liebesobjekt des Knaben ist die Mutter, sie bleibt es auch in der Formation des Ödipuskomplexes, im Grunde genommen durchs ganze Leben hindurch. Auch fürs Mädchen muß die Mutter - und die mit ihr verschmelzenden Gestalten der Amme, Pflegerin - das erste Objekt sein; [...]. In der Ödipussituation ist aber für das Mädchen der Vater das Liebesobjekt geworden, und wir erwarten, daß sie bei normalem Ablauf der Entwicklung vom Vaterobjekt aus den Weg zur endgültigen Objektwahl finden wird. Das Mädchen soll also im Wandel der Zeiten erogene Zone und Objekt tauschen, die beide der Knabe beibehält. (WK 550)

Ihre Liebe hatte der *phallischen* Mutter gegolten; mit der Entdeckung, daß die Mutter kastriert ist, wird es möglich, sie als Liebesobjekt fallenzulassen, so daß die lange angesammelten Motive zur Feindseligkeit die Oberhand gewinnen. (WK 557)

Das, was ursprünglich erreicht werden sollte, muß also "nicht ohne schweren psychischen Aufwand" (WK 556) fallengelassen werden, Liebe schlägt in Haß um, während der Junge gegenüber der Mutter lediglich den weniger spannungsgeladenen, dramatischen Affekten namens "Geringschätzung" oder "Abscheu" verfällt, die ihn im Normalfall nicht zum Umschlag seiner Objektwahl zwingen. Mit der "Peripetie-Fähigkeit" des Knaben steht es also - man muß es zugestehen - recht ungünstig, und die leise Bewunderung, die unüberlesbar Freuds Darlegungen der Verlaufskurve zum normalen Weib begleitet, erklärt sich aus der diagnostizierten Notwendigkeit, diesen dramatischen Umschlag, der zu allem Überfluß durch den Wechsel der erogenen Zone auch noch ein zweifacher ist, zu vollziehen und psychisch einigermaßen unbeschadet zu überstehen. Der Mann ist der "glücklichere", da er "zur Zeit der Geschlechtsreife nur fortzusetzen braucht, was er in der Periode der sexuellen Frühblüte vorgeübt hatte."

⁶¹ Aristoteles, Die Poetik, 1452a 25 und 1452a 30.

(WK 550).⁶² Doch daß man eher von den Helden fasziniert ist, die "wegen eines großen Fehlers" einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben, wußte ja schon Aristoteles (1453a 20). Und daß dieser Fehler, der "Defekt" (WK 562), bei den Damen-Heldinnen buchstäblich ein unverschuldetes Fehlen ist, macht das ganze Drama nur noch tragischer.

Kommen wir zum dritten Element der aristotelischen Dramenstruktur, der Katastrophe als Term für den wichtigen letzten Teil eines Dramas, in dem dessen dramatischer Konflikt seine tragische oder glückliche Lösung findet: "Viele schürzen den Knoten vortrefflich und lösen ihn schlecht wieder auf; man muß aber jedoch beides miteinander in Übereinstimmung bringen."⁶³ Wenn der Werdegang des Mädchens sich durch die notwendig werdende Peripetie als komplizierter, eben verflochter darstellt, der Knoten also vortrefflich geschürzt ist, dann sind natürlich auch die Möglichkeiten mannigfaltiger, daß da etwas schief läuft in der "recht umwegigen Entwicklung in die normale weibliche Endgestaltung". Das Weiblichkeit konstituierende "Fehlen" zieht nämlich ein häufiges Ver-Fehlen der Endgestalt nach sich. Und in der Tat: Dem glücklicheren Mann kann eigentlich nur eine übertriebene Abscheu vor dem kastrierten Weib den 'richtigen' Weg versperren,⁶⁴ während die zusätzlichen Aufgaben "allzuhäufig" vom Weib nicht bewältigt werden, sei es, daß die "präödipale Mutterbindung" nicht richtig überwunden wird, sei es, daß sie das Paradoxon des Passivitätsschubs, der die phallische Aktivität aus dem Weg räumen soll, nicht bewerkstelligt, oder daß bei dieser Szene voll konzentrierter Wucht "zuviel durch Verdrängung verlorengeht" (WK 558). Und selbst wenn sich der "schwere psychische Aufwand" gelohnt hat und die Entwicklung zum normalen Weib ohne größere Unglücksfälle bzw. schweres Leid über die Bühne gegangen ist, bleibt der erreichte Zustand ständiger Gefahr ausgesetzt: "An die Vorgeschichte anknüpfend, will ich hier nur hervorheben, daß die Entfaltung der Weiblichkeit der Störung durch die Resterscheinungen der männlichen Vorzeit ausgesetzt bleibt." (WK 561). Dies kann der Fall sein, wenn "durch den Eindruck der eigenen Mutterschaft eine Identifizierung mit der eigenen Mutter wiederbelebt wird" (WK 563). Eine unglückliche Ehe ist die Folge. Nicht zu vergessen ist aber auch, daß tragischerweise das Verharren in der Ödipussituation - an sich kein Hinderungsgrund für eine "glückliche Ehe" - "sehr oft"

⁶² Diese Stelle bezieht sich im argumentativen Kontext auf die Beibehaltung der leitenden erogenen Zone, die der Mann zu seinem Glück nicht austauschen muß, kann aber auch für das Beharren beim ersten Liebesobjekt gelten.

⁶³ Aristoteles, *Die Poetik*, 1456a 10-15.

⁶⁴ Vgl. Freuds Analyse einer Kinderneurose: "Es geht alles gut aus. Der kleine Ödipus hat eine glücklichere Lösung gefunden, als vom Schicksal vorgeschrieben ist. Er gönnt seinem Vater, anstatt ihn zu beseitigen, dasselbe Glück, das er für sich verlangt; er ernennt ihn zum Großvater und verheiratet auch ihn mit der eigenen Mutter." (Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben. In: *Zwei Kinderneurosen*. Studienausgabe Bd. VIII, Frankfurt a.M. 1969, S.9-124, hier S.86).

dazu führt, daß ein glücklicher "Ausgang" durch den Übergriff der feindseligen Mutter-Gefühle auf den Ehemann bedroht wird:

Die zurückgelassene Feindseligkeit kommt der positiven Bindung nach und greift auf das neue Objekt über. Der Ehemann, der zunächst vom Vater geerbt hatte, tritt mit der Zeit auch das Muttererbe an. So kann es leicht geschehen, daß die zweite Hälfte des Lebens einer Frau von dem Kampf gegen ihren Mann erfüllt wird wie die kürzere erste von der Auflehnung gegen ihre Mutter. (WK 563)

Das weibliche Leben - ein großartiges, heroisches Gefecht an mehreren Fronten, bei dem das einzelne weibliche Individuum sich zwangsläufig auf aussichtslosem Posten im Kampf gegen Leid und Unglück befindet.⁶⁵ Und jede Menge Material für tragische Ausgänge des Dramas 'Weibwerdung', da man "das Drama geradezu durch diese Relation zum Leiden und Unglück charakterisieren könnte, sei es, daß wie im Schauspiel nur die Sorge geweckt und dann beschwichtigt oder wie in der Tragödie das Leiden verwirklicht wird" - wie Freud bezüglich seines liebsten literarischen Genres, das "alle Arten von Leiden" zum Thema habe, zu definieren weiß.⁶⁶ Aber auch eine Vielzahl von Möglichkeiten für die Erprobung der kathartischen Methode am Damen-Körper, um dem "Leiden durch die Erledigung des neurotischen Konflikts ein Ende zu machen." (WK 565)

Zwei Ausdrucksformen des Leidens der Weiber, denen mit der psychoanalytischen Kur ein friedlicheres Ende bereitet werden könnte, als sich die beiden Schießwütigen in "Krankheit oder Moderne Frauen" träumen lassen, sind allerdings zu unterscheiden. Zwar spricht Freud im Zusammenhang mit dem psychoanalytischen Ehrgeiz der Leidensbeendigung explizit nur von dem beklagenswerten, als Folge der schwierigen Entwicklung zur Weiblichkeit häufig auftretenden Erschöpfungszustand der Frau um die Dreißig, der sich "in psychischer Starrheit und Unveränderlichkeit" (WK 564) äußere. Beklagenswert ist dieser Sachverhalt für Freud und den Chor seiner Kollegen deswegen, weil in diesen Fällen ihr Erlösungs-Wunsch nicht befriedigt werden kann. Doch es gibt glücklicherweise noch eine andere, komplementäre Ausdrucksform, die demjenigen keineswegs entgangen ist, der die zusammenhanglosen Grübeleien aller Zeiten endlich in eine ordentlich gedichtete Form gebracht hat, wo "jeder Teil der Geschehnisse" gemäß antiker Vorgabe "so zusammengefügt ist, daß sich das Ganze verändert und durch-einandergerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder

⁶⁵ So gelesen übernimmt die Frau gleichsam die Funktion des Helden auf der Bühne, der den Zuschauern (den Psychoanalytikern?) das Leid abnimmt, das mit Heldentum zwangsläufig gekoppelt ist: "Sie ersparen ihm auch etwas dabei, denn der Zuschauer weiß wohl, daß solches Betätigen seiner Person im Heldentum nicht ohne Schmerzen, Leiden und schwere Befürchtungen, die fast den Genuß aufheben, möglich ist; er weiß auch, daß er nur *ein* Leben hat und vielleicht in *einem* solchen Kampf gegen die Widerstände erliegen wird." (Sigmund Freud, Psychopathische Figuren auf der Bühne. In: Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe Bd. X, Frankfurt a.M. 1969, S.161-168, hier S.163).

⁶⁶ Ebd., S.164.

weggenommen wird."⁶⁷ Entgehen konnte Freud diese Ausdrucksform alleine deshalb nicht, weil hier die psychoanalytische Leidens-erledigung wesentlich erfolgsversprechender scheint, auch wenn Luce Irigaray diese zu Recht nicht als Lösung, sondern als endgültigen Eintritt in eine männliche Systematik begreift:

Es sollte klar sein, daß das psychoanalytische Arrangement keine Lösung für das "Verlangen" der Frau bringen wird, daß es sie nicht aus ihrer proletarisierten sexuellen Situation befreien wird, daß es nichts dazu beitragen wird, den dem "Geschlecht" des Mannes (Vaters) zugebilligten Kreditüberschuß zu interpretieren, sondern daß es ihr - vielleicht - ermöglichen wird, durch die "verbale" Bearbeitung dieses "Verlangens" in die Systematik eines Diskurses einzutreten, dessen Sinn, dessen "Meinen" sich auf nichts als auf das Eichmaß des Phallischen bezieht.⁶⁸

Der vierte und letzte Punkt des Freudschen Damen-Dramas mündet nämlich buchstäblich in den Zustand der dramatischen und theatralischen Dame, die die infantile Vorgeschichte des Weibes ordnungsgemäß durchlaufen hat und nun fatalerweise feststellen muß, daß sie in eine Art prometheischen Dauerzustand des Leidens, eine Art permanenter Notsituation eingetreten ist, die sie lebenslang auf das Proszenium, auf den theatralischen Raum bannt. Ihr Abgang ist ausgeschlossen. Es geht also nicht nur um eine temporäre weibliche Indisposition, sondern 'Weiblichkeit' selbst stellt in der sexuellen Relation eine 'natürliche' Indisposition dar, die sie nicht müde wird, spielerisch zu überspielen. Indisposition ist die paradoxe Position der Frau. Denn es gilt auch hier - bei den "psychischen Besonderheiten der reifen Weiblichkeit" (WK 562) - eine Differenz zu beachten, die kein Gegenstück in der Entwicklung des Mannes zeigt. Es handelt sich um die Differenz zwischen weiblicher Situation und glücklicher bzw. unglücklicher Lösung: "Man hat den Eindruck, die Liebe des Mannes und die der Frau sind um eine psychologische Phasendifferenz auseinander." (WK 564) Während die Etablierung der männlichen Situation, also der Untergang des Ödipus-Komplexes mit gleichzeitiger Über-Ichbildung, zugleich die Lösung der konfliktuösen Struktur darstellt, Situierung und Lösung gleichsam zusammenfallen, ist die Einmündung in die weibliche Situation noch lange nicht das Ende des seelischen Dramas. Im Gegenteil: Jetzt erst - mit einer spezifischen Symbolisierungs-Leistung - konstituiert sich eine spannungsgeladene, nervenaufreibende, von innerer Unruhe geprägte Konstellation, die die Szene der Weiblichkeit in ein beständiges Theater des Mangels verwandelt:

Die weibliche Situation ist aber erst hergestellt, wenn sich der Wunsch nach dem Penis durch den nach dem Kind ersetzt, das Kind also nach

⁶⁷ Aristoteles, Die Poetik, 1451a 35

⁶⁸ Luce Irigaray, Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, S.69f.

alter symbolischer Äquivalenz an die Stelle des Penis tritt. [...] Erst mit dem Einmünden des Peniswunsches wird das Puppenkind ein Kind vom Vater und von da an das stärkste weibliche Wunschziel. Das Glück ist groß, wenn dieser Kinderwunsch später einmal seine reale Erfüllung findet, ganz besonders aber, wenn das Kind ein Knäblein ist, das den ersehnten Penis mitbringt. (WK 558f.)

Die "Kulturtechnik des Flechtens und Webens" (WK 562) ist ja schon eine recht listenreiche Erfindung der Frauen, um den sie konstituierenden Fehler zuzudecken, der den jähen Sturz vom Glück ins dauerhafte Unglück bewirkte. Doch dieses Theater der Verhüllung, das für das Theater des Herzeigens einspringen muß, ist auf Dauer doch eine recht kümmerliche Sublimierungs-Möglichkeit für den potentiell desaströsen, zumindest neurotisierenden Mangel-Zustand. Mit der Bitte, der Unsymbolisierbarkeit des weiblichen Geschlechts ein Ende zu machen, wendet sich dementsprechend auch eine der modernen Damen aus "Krankheit oder Moderne Frauen" an ihren Verlobten, den Facharzt für Frauen- und Kieferheilkunde Dr. Heidkliff. Emily ist es leid, dem Blick kein Material bieten zu können:

Heidkliff: Ihr Damen. Immer eitel. Selbst die kleinsten schauen schon andauernd in den Spiegel. Porzellan zerspringt. Bleib mir gut.

Emily: In einem Spiegel sehr ich gar nichts.

Heidkliff: Ach ja. Stimmt. Was seid ihr doch für unheimliche Gesellen. Wir lebendigen atmenden Menschen stehen im schönsten Gegensatz zu euch. Wir sind froh. Wie baden in Wannen. (KF 39)

Aus diesem Grund soll er ihr einen orthopädischen Apparat, eine Armatur bauen, damit sie ihre Ek-Sistenz als "unheimlicher Gesell" ohne eigenes Spiegelbild in eine sichtbare Form bringen kann:

Ich wünsche mir diese beiden wesentlichen Zähne ausfahrbar gemacht!
Sie sollen hervorlugen und wieder verschwinden können. Wie ich ja auch. Ich brauche einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer ihn habt!
Ich möchte imponieren können. Ich möchte Lust vorzeigen können! Ich möchte bitte etwas vorschnellen lassen, wenn mir danach ist. Bittesehr.
Und wenn es nur ein Zahn ist. (KF 34f.)⁶⁹

Hießen die Ärzte, an die dieses höfliche 'Bittesehr' gerichtet ist, Sigmund Freud oder Jacques Lacan, die Hilfe würde sicher nicht verweigert. Denn das, um was da gebeten

⁶⁹ Vgl. Jacques Lacan: "Dort wo es kein symbolisches Material gibt, liegt ein Hindernis vor, ein Fehlen für die Realisierung der für die Realisierung der Sexualität des Subjekts wesentlichen Identifizierung. Dieses Fehlen rührt von der Tatsache her, daß es, bezüglich eines Punktes, dem Symbolischen an Material mangelt - denn es braucht eines. Das weibliche Geschlechtsteil hat einen Charakter von Abwesenheit, von Leere, von Loch, der bewirkt, daß es sich als weniger begehrenswert erweist als das männliche Geschlechtsteil in dem, was es an Provozierendem an sich hat, und daß eine wesentliche Dissymmetrie in Erscheinung tritt. (Die hysterische Frage II: Was ist eine Frau?, S.209). Daß die Damen nicht weit kommen in der Kunst des Existierens, weiß außer Jacques Lacan auch die Jelineksche Hausfrau Carmilla: "Ich bin eine Dilettantin des Existierens. Ein Wunder, daß ich spreche. Ich bin restlos gar nichts." (KF 15)

wird, ist schließlich schon an der männlichen Morphologie bzw. - um noch einmal Luce Irigaray zu zitieren - am "Eichmaß des Phallischen" orientiert. Und so weist in der Tat Dr. Heidkliff das Ansinnen Emilys nicht zurück, auch wenn er beim Anblick des Ergebnisses seinen Ekel nicht verhehlen kann: "Was für ein abscheuliches Schauspiel! Zum Glück bin ich nur als Zuschauer dabei." (KF 36) Doch die Hoffnung, sich als Leidenserlöser betätigen zu können, läßt ihn den chirurgischen Eingriff wagen. Die Hoffnung trügt allerdings. Um endlich "uneingeschränkte Befriedigung" zu finden, um endlich Entschädigung für ihre narzißtische Kränkung zu bekommen und von der dramatischen Szenerie abtreten zu können, bedürfen moderne Frauen nämlich auf Dauer eines anderen Geschenks. Eines Geschenks, das sie an ihrer Statt auf die Szene schicken können, einer Stellvertreter-Figur:

Daß das alte Moment des Penismangels seine Kraft noch immer nicht eingebüßt hat, zeigt sich in der verschiedenen Reaktion der Mutter auf die Geburt eines Sohnes oder einer Tochter. Nur das Verhältnis zum Sohn bringt der Mutter uneingeschränkte Befriedigung; es ist überhaupt die vollkommenste, am ehesten ambivalenzfreie aller menschlichen Beziehungen. Auf den Sohn kann die Mutter den Ehrgeiz übertragen, den sie bei sich unterdrücken mußte, von ihm die Befriedigung all dessen erwarten, was ihr von ihrem Männlichkeitskomplex verblieben ist. (WK 563)

Die Beendigung des Weiblichkeits-Dramas kommt also auch in seiner gewaltfreien, nicht "niederkugelnden" Gestalt einer Auslöschung gleich, um der Mutterschaft Platz zu machen, um in der Mutterschaft zu verschwinden. Die Lösung des Knotens Weiblichkeit kann nur eine Er-Lösung von Weiblichkeit sein. Hier findet sich auch die Erklärung für den letztlich erschreckenden "Eindruck", der Freud bezüglich der Liebes-Ökonomie der Frau nicht losläßt. Denn die Frau liebt mitnichten den Vater-Ehemann, er ist lediglich Mittel zum Zweck, ihr Begehren geht alleine auf den sie supplementierenden Sohn, um sich durch ihn nach seinem Bilde neu, d.h. endlich vollständig zu erschaffen. Und um dieses Endziel erfüllter Weiblichkeit, die Mutterschaft, zu erreichen, tut sie lediglich als ob, mimt sie auf geschickte Art und Weise ihre Liebe. Sie entfacht durch eine Komödie der Identifizierung mit der Mutter-Gestalt die Verliebtheit des Mannes, nur um dann doch erst dem Sohn das zu geben, "um was er [der Ehemann S.K.] für sich erworben hatte." (WK 564) Doch dieser notwendige Betrug - notwendig ist er für die Sexualfunktion beider Geschlechter, da ja laut Freud das Gesetz des männlichen Begehrens, also die "im Grunde genommen durchs ganze Leben hindurch" fortlaufende Suche nach dem mütterlichen Ursprungsort, zuallererst Möglichkeitsbedingung für eine funktionierende Geschlechterrelation ist - geht im Grunde genommen noch weiter. In ihrem kaum stillzustellenden Verlangen, ihren Mangel zu reparieren, ein Substitut zu bekommen für das, was fehlt, genügt ihr nicht unbedingt die Heilung durch das reale Knäblein:

"Selbst die Ehe ist nicht eher versichert, als bis es der Frau gelungen ist, ihren Mann auch zu ihrem Kind zu machen und die Mutter gegen ihn zu agieren." (WK 563) Signifikant an dieser impliziten Ehe-Beratung ist weniger der funktionale Blick auf die Ökonomie dessen, was Liebe genannt wird, als vielmehr die Verteilung von Aktivität und Passivität auf die Beteiligten dieser Geschlechter-Tragikomödie. Es ist erstaunlicherweise die Frau, der das Kunststück der die Institution Ehe sichernden Verwandlung am männlichen Objekt gelingt, sie gibt sinnvollerweise nicht eher Ruhe mit ihrer Agitation, als bis ihr die Metamorphose des Mannes zum Sohn geglückt ist. Sie agiert solange, bis sie auch gegen den Ehemann Mutterschaft agieren - im Sinne von mimen, verkörpern, darstellen - kann: Theater-Künste als Voraussetzung einer glücklichen, dauerhaften Ehe und ein dramatischer Coup zur Beendigung des Damen-Dramas. Und die Psychoanalyse eine Theaterwissenschaft, die sich ihr Untersuchungs-Objekt nach altbewährtem Bauplan konstruiert.

Doch zumindest solange das stärkste weibliche Wunschziel, der Penis-Sohn, keine reale Erfüllung gefunden hat, führt die Dame sich auf, mutiert die Frau als Schauspielerin zur gefürchteten, da unberechenbaren "Diva". Und diese führt sich auf mindestens im zweifachen Sinne des Worts: Einerseits ist es eine Frage der sozialen Kontrolle. Der Ärger und Mißmut über ihre Unvollkommenheit birgt ein gefährliches, dissoziales Aggressionspotential, das dringend besänftigt werden muß, wenn die soziale Ordnung nicht empfindlich gestört werden soll. Sonst macht sie Theater, stiftet Unruhe, macht Schwierigkeiten, neigt zu dramatischen, also kontextuell unverhältnismäßigen Ausbrüchen und unvorhersehbaren hysterischen Szenen, kurz: Sie führt sich auf, so wie eine bekannte Redegewohnheit insbesondere junge Mädchen vor diesem Sich-Aufführen warnt: 'Führ dich nicht so auf!' Oder eben auch wie es in "Krankheit oder Moderne Frauen" heißt angesichts des Versuchs, die Geschlechtskrankheit namens Weiblichkeit durch eine andere Frau zu heilen, den krankmachenden Mangel in einer Rhetorik der doppelten zu überlisten: "Geduld, meine Damen. Keine Dramen."⁷⁰

Besonders dramatisch und bedrohlich für die Herren wird es nämlich, wenn uneinsichtige Damen die Heilkraft ihres Geschenks nicht erkennen, zurückweisen oder gar in Medea-Manier nachträglich töten, wie Carmilla, die als neubekehrte lesbische Vampirin "im Anfängereifer" (KF 43) ihre beiden Ältesten mit der Elektrosäge portioniert, kocht und ihr Blut einfriert. Denn wenn die Lösung des Knotens Weiblichkeit nur eine Erlösung von Weiblichkeit sein kann, dann kommt auch die weibliche Situation letztlich der Suche nach Erlösung von Weiblichkeit gleich. Und

⁷⁰ In dem Theaterstück "Clara S." lautet die Ermahnung an die überspannte und exaltierte Titelfigur: "Beruhigen Sie sich doch! So können Sie sich hier nicht aufführen. Sie sind hier schließlich nicht zu Hause! Hier hört man nur Schreie der Lust, die nahe beim Tod liegt. So nahe wie das Genie beim Irrsinn." (In: Elfriede Jelinek, Theaterstücke, hg.v. Ute Nyssen, Köln 1987, S.63-101, hier S. 79).

wenn diese Suche eingestellt wird oder sich nicht auf die einzig mögliche, rettende Gabe konzentriert, dann nimmt das Drama kein gutes Ende, dann wird schlechten Endes auch die beschwichtigende Geduld des männlichen Geschlechts überstrapaziert:

Ungustiös. Monstrosität. Landschaftsauswuchs. Zum Abschluß einen Abschuß vorweisen können. Knall! Ihren Vorbau abbremesen. Ihr die Gräten aus Pansen rupfen. Sie unter ständigem Schnüren einrollen. (KF 74)

Andererseits müssen Frauen sich zur Aufführung bringen, müssen sich selbst zu theatralen Figuren machen, eine Ausstellung des Paradigmas von Weiblichkeit in Szene setzen: "Ihr Auftritt Frau." (KF 68) Sie müssen als Essenz des Kastrierten in *Erscheinung* treten, um den Herren als negative Spiegelbilder die Imagination von eigener Ganzheit, Vollkommenheit und Selbst-Identität zu ermöglichen, gleichsam als Garantinnen der männlichen, also Gespaltenheit bzw. Differenz leugnenden Subjekt-Position zu fungieren, die sich bekanntlich nur dank eines gewissen "Maßes von Geringschätzung für das als kastriert erkannte Weib" etablieren kann⁷¹, die aber auch in permanenter Wiederholung des Auftritts stabilisiert werden muß. Wenn diese weibliche Spiegelbild-Funktion, die "Realität" der illusorischen männlichen Autonomie und Macht zu reflektieren,⁷² z.B. durch Rückzug in die Homosexualität verweigert wird, dann ist die Buchführung der sexuellen Relation einem deutlichen Urteil unterzogen: "Ich mache Bilanz: Die Frau hat jetzt keinen Zweck mehr." (KF 65)

Wenn die weibliche Macht, eine männliche Macht widerzuspiegeln, zurückgezogen wird, dann verfehlen Frauen ihre wesentliche Aufgabe.⁷³ Wobei diese männliche Bilanzierung signifikanterweise die nachträgliche Reaktion auf die Aberkennung der eigenen Funktion in der Geschlechter-Zweckgemeinschaft ist. Die Zwecklosigkeit der männlichen Position durch die Verweigerung eines weiblichen Begehrens nach dem Phallus und die damit verbundene Zurückweisung wird retrospektiv projiziert auf eine fehlende Zweckdienlichkeit der weiblichen Position. Sprachliches Ergebnis dieser Verschleierung einer radikalen Abhängigkeitsstruktur ist nicht nur der Zusammenbruch der grammatikalischen Ordnung⁷⁴, sondern auch die Produktion tautologischer Aussagen. Nachdem sich Carmilla und Emily - auf der Flucht vor den sie jagenden

⁷¹ Sigmund Freud, Über die weibliche Sexualität. In: Sexualleben. Studienausgabe Bd.V, Frankfurt a.M. ²1972, S.273-294, hier S.279.

⁷² Vgl. Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S.77.

⁷³ Daß diese Aufgabe letztlich auch ohne Rückzug, also immer schon scheitert, gibt Judith Butler zu bedenken: "Freilich wird diese Aufgabe verfehlt - um nur das mindeste zu sagen -, wenn die Forderung, daß die Frauen die autonome Macht des maskulinen Subjekts/Signifikanten widerspiegeln, sich für die Konstruktion dieser Autonomie als wesentlich erweist und damit zur Basis einer radikalen Abhängigkeit wird, die im Grunde die ihr zugewiesene Funktion unterläuft." (ebd.).

⁷⁴ "Ja. Sprechen normal. Freche Antwort darauf: Entlastet Mensch und Walden und Wildnis! Gute Stimmung Natur! Seid endgültig toten! Mir braucherten Platz! Mehr Platz! Gebt! Mehr Licht! Mehr! Mehr Lichten! Mehr Lausch! Bell! Bell! Bell!" (KF 64)

Männern - auf die Damen-Toilette als dem einzigen Ort zurückgezogen haben, der ihnen Schutz vor männlichem Zugriff bietet, lauten die sprachlichen Selbstbegründungs-Posen der Männer z.B. folgendermaßen:

BENNO: Ich sage darauf: Nur hier dürfen wir nicht rein. Wir sind gebremst. Ohne Wut den Lichterbaum anstecken! Doch für wen?

HEIDKLIFF: Ich sage darauf: Ich bin ich selbst. Danke dir, daß du mein Trost und meine Stärke als Kamerad bist, Benno. (KF 66)

Von dem Faktum, daß der andere Mann als Schauplatz der maskulinen Selbst-Ausarbeitung in der phallozentrischen Ökonomie nicht funktionieren kann, berichtet auch folgende Textstelle, die die erste Begegnung von Heidkliff und Hundekoffer in Szene setzt:

BENNO: Grüß Gott, tritt dennoch ein, bring Glück herein.

HEIDKLIFF *zu Benno*: Ich sehe zwar. Wir sind austauschbar. Aber ich bin ich selbst! Wir verdienen etwa gleich viel. Wie sollten wir also das, was wir sprechen, untereinander gerecht aufteilen? Es geht nicht. Wir sind total unterschiedliche Individuen. Wir sind total dasselbe. Wir sprechen nicht mit Unterschieden. Sogar unsere Tennisschläger sind ungleich! Sie sind gleich. Man hört verschiedene Stimmen. Man hört immer nur uns. Man stört uns daher nicht.

BENNO: Wir sind moderne Personen. Wir sind ungleich, aber ohnegleichen. Wir sind dasselbe. Wir tragen Stehleitern und stellen uns, wo es uns gefällt, darauf. Wir sind unseresgleichen. (KF 25)

Erst ein fachkundiges Gespräch über das "verästelte Labyrinth" (KF 26) ihrer Frauen bringt wieder Klarheit in die Aussagen. Weiblichkeit hat also dann keinen Zweck mehr in der Logik, in der sich alles um den Phallus als privilegierten Signifikanten dreht, wenn die Frau Mütterlichkeit als Endzweck ihres Geschlechts nicht in Szene setzt, zum Theater-Zeichen macht. Nach der Beerdigung seiner Frau Carmilla, genauer seiner Frau als Zeichen von Mütterlichkeit, muß Benno Hundekoffer zu seinem Bedauern feststellen: "Der Reflex, an einer Mutter instinktiv Halt zu suchen, ist außer Betrieb." (KF 48) - um dann allerdings in der Allianz mit Heidkliff um so zielstrebig gegen das zu Felde zu ziehen, was als nicht in die symbolische Ordnung integrierter "Rest" von Weiblichkeit übrigbleibt. Denn die Frau als Zeichen ist ja auch der verschobene Körper der Mutter, den das maskuline Subjekt nicht aufgibt zu begehren, in der vergeblichen, aber fortdauernden Hoffnung, die verlorene Einheit vor jeder Individualisierung wiederzuerlangen.⁷⁵

Ein Theater-Zeichen, im Sinne eines Zeichens, das für die Bedeutung von etwas anderem auch körperlich entsteht, wird die Frau bei dieser semiotischen Operation deswegen, weil sie nur so auftritt, als wäre sie sie, als wäre sie ihre eigene

⁷⁵ Dieses Begehren ist damit auch das implizite Eingeständnis und die Anerkennung der Spaltung des männlichen Subjekts.

Schwiegermutter, während sie "in Wirklichkeit" die Feindseligkeit gegen die mütterliche Position aufrechterhält, um ihres Wunsches nach dem Phallus willen sogar aufrechterhalten muß, und somit diese Identifizierung nur mimt, nur aufführt, um beim Mann - wie es bei Freud heißt - "Verliebtheit zu entfachen" (WK 564). Um sich als Objekt zu erotisieren, muß das weibliche Subjekt paradoxerweise diejenige Identifikation als Theaterspiel, als Schau-Spiel wiederaufleben lassen, deren Preisgabe und Umleitung auf den Vater-Ehemann ihm zuallererst die Realisierung des Geschlechts erlaubte, da es ja - zitieren wir die Peripetie noch einmal in Lacanschen Worten - ab einem gewissen Augen-Blick genötigt war, "das Bild des anderen Geschlechts als Grundlage für seine Identifizierung zu nehmen."⁷⁶ Damit wird die sich zur Realität gebrachte Frau als Schauspielerin des Alltags konzeptualisiert, deren "Sein" sich nicht hinter einer Rolle verbirgt, sondern die Rolle selbst ist. Und dieser Alltag wird zur gigantischen Schau-Bühne, hinter der sich kein bühnenloser Raum befindet. Die Frau als Schauspielerin ihrer selbst verwandelt, indem sie auf ihr wandelt, die Straße in ein Straßen-Bild: "Die Frau gehört in vielen Ländern zum Alltag des Straßenbilds. Das Bild der Frau läßt sich in vielen Ländern im Alltag nachvollziehen." (KF 68). Verweigert sie diese Funktion durch Rückzug, bleibt als Rekonstruktion der kulturellen Ordnung nur, die Portion "ranziges Mensch" (KF 74) zu beseitigen.

Doch ein kompliziertes Drama des Scheiterns ergibt sich schon, wenn die "Endlösung" nicht erforderlich ist, wenn die moderne Frau ihrer schauspielerischen Kunst gerecht wird, sich als Bild der Mutter zur Aufführung zu bringen. Zwar betrifft dieses mehr oder weniger leidvolle Scheitern - folgt man der Re-Lektüre Freuds durch Jacques Lacan - beide Geschlechterpositionen, da die imaginären Identifizierungen aufgrund der grundlegenden Gespaltenheit sowohl des männlichen als auch des weiblichen Subjekts fehlgehen müssen. Das Scheitern sieht aber für den Ort des Weiblichen dennoch ein spezifisches Verhältnis zu dieser vorgeschriebenen Tragikomödie vor. Das Drama der Weiblichkeit ist nämlich sehr viel tragischer und dementsprechend auch sehr viel komischer als das Drama der Männlichkeit, das sich genau besehen als recht kümmerliches, weder Lachen noch Weinen auslösendes Dramolett herausstellt. Es sei noch einmal Freuds Beschreibung des männlichen Dramen-Endes zitiert:

Es geht alles gut aus. Der kleine Ödipus hat eine glücklichere Lösung gefunden, als vom Schicksal vorgeschrieben ist. Er gönnt seinem Vater, anstatt ihn zu beseitigen, dasselbe Glück, das er für sich verlangt; er ernannt ihn zum Großvater und verheiratet auch ihn mit der eigenen Mutter.⁷⁷

⁷⁶ Jacques Lacan, Die hysterische Frage II: Was ist eine Frau?, S.209.

⁷⁷ Sigmund Freud, Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben, S.86.

Da das Mädchen im Gegensatz zum kleinen Ödipus keine phantasmatische Identifizierung mit seinem eigenen Ursprungsort bewahren und damit von der Position des fundierten weiblichen Subjekts her keine imaginäre Beziehung mehr zu dem ursprünglichen Verlust unterhalten kann, diesen Verlust des Verlusts aber im Verlauf seines Lebens unablässig hinter einer Maske verstecken muß, gibt es für es überhaupt keine zu findende Lösung. Mit anderen Worten: Die Frau verspielt den Verlust. Diese vorgetäuschte Rücknahme des ersten Umschlags, diese zweite Peripetie, die nur eine aus Verzweiflung gemimte ist, kommt also einer tragischen, dem unhintergehbaren Gesetz der Subjektwerdung gehorchenden Verdoppelung des Verfehlens gleich: Sie findet es nicht, das, was sie sucht und begehrt: Und sie findet es, im Vergleich zu ihm, gleich zweimal nicht. Für das männliche Subjekt erfüllt sich zwar das Begehren nach einer Rückkehr zu dem Ort phantasmatischer Überfülle ebenfalls nicht, es muß aber zumindest nicht aufgeben, diese 'Heimkehr' zu begehren, es weiß also in gewissem Sinne um den 'richtigen' Ort des Lustversprechens.⁷⁸ Die komische - um nicht zu sagen lächerliche - Seite dieser hektischen Suche nach (Er)lösung offenbart sich dagegen erst durch die psychoanalytische Enthüllung der permanenten Unmöglichkeit, eine weibliche Identität zu verwirklichen.

Die vorgeschriebenen Bahnungen zum sexuell bestimmten Subjekt, so wie sie die Wissenschaft vom psychischen Apparat (re)konstruiert, haben insbesondere bei der Frau-Werdung eine vielfältige Affinität zum klassischen Ort des Theaters sowie den ihm zugedachten dramatischen Schriften erkennen lassen. Diese Vorschrift *ist* letztendlich jene konfliktuöse und potentiell desaströse Text-Struktur namens Drama, deren verschiedene 'Lösungen' bei der weiblichen Subjektwerdung letztlich alle in der Katastrophe münden: "Ihre Position ist wesentlich problematisch, und bis zu einem gewissen Punkt nicht assimilierbar."⁷⁹ Nicht assimilierbar ist sie, da es sich bei der Besetzung dieser Position um den Eintritt in ein Double-bind handelt, also in eine Situation, in der ein Individuum bzw. eine Gruppe von Individuen mit zwei Verhaltens- oder Handlungs-Verpflichtungen konfrontiert ist, wobei die Erfüllung der einen die Erfüllung der anderen Verpflichtung ausschließt und diese als Ambivalenz erlebte Doppelanforderung die Betroffenen zu psychischer Erkrankung führt: "Ich bin krank, daher bin ich. [...] Ich bin krank und daher berechtigt. Ohne Krankheit wäre ich nichts. [...] Meine Ursache wie mein Ziel ist die Krankheit, die ich liebe." (KF 44)⁸⁰ Indisposition als Ergebnis einer fortwährenden Double-Bind-Situation, der zu schlechter Letzt erst der Tod, erst der "Abtritt Frau" ein Ende bereiten könnte - so die

⁷⁸ Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht*, S.137.

⁷⁹ Jacques Lacan, *Die hysterische Frage II: Was ist eine Frau?*, S.211.

⁸⁰ Zur Double-Bind-These, die von Gregory Bateson entwickelt wurde und ihren dominanten Anwendungsbereich in der Psychotherapie gefunden hat, vgl. Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes - anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1981, S.269-361.

Vorschrift, die die Geburt des psychoanalytischen Arztes aus dem Geist des dramatischen Dichters vollbringt.

Denn wenn die "Entdeckung" dieser Vorschrift ans Licht gebracht hat, daß die Frauwerdung nicht nur das besser gebaute Drama, sondern gleichsam das Drama selbst ist, wenn die psychoanalytische Poetologie ihr neues Wissen in der Struktur eines klassisch gebauten Dramas ordnet, dann ist auch die Frage nach der Autorschaft dieser neuen und alten Psycho-Dramen zu beantworten, um die es bei meiner Lektüre der vorgeschriebenen Bahnen der Geschlechterdifferierung letztlich geht. Die diskursive Formation Psychoanalyse als geregeltes System von Aussagen, das sein Geregelte - zumindest bezüglich der Geschlechterdifferenz - als an Aristoteles orientierte Szenographie und diese Graphie der Szene als "Frau-Text" zu lesen gibt, produziert Dichter-Ärzte über "Weiblichkeit" als Fundament und Telos der Textproduktion.⁸¹ Zum Schluß sei daher die berühmte Exposition der fingierten Vorlesung Freuds zitiert; allerdings nicht ohne eine begriffliche Ersetzung vorzunehmen, deren Möglichkeit sich aus dem oben Dargelegten erwiesen hat:

Über das Drama (das Rätsel) der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt. [...] Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern Sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, sie sind selbst dieses Drama (Rätsel). (WK 545)

Lacan scheint diese Nicht-Erwartung nicht zu teilen, wenn er vor seiner Zuhörerschaft zu beachten gibt, "daß wir uns da vor etwas Eigentümlichem finden - die Frau fragt sich, was das ist, eine Frau zu sein, genauso wie das männliche Subjekt sich fragt, was das ist, eine Frau zu sein."⁸² Doch dieser vermeintliche Widerspruch löst sich recht bald auf:

Eine Frau werden und sich fragen, was eine Frau ist, sind zwei grundsätzlich verschiedene Sachen. Ich würde sogar noch weiter gehen - eben weil man es nicht wird, stellt man sich Fragen, und bis zu einem gewissen Punkt ist, sich Fragen stellen, das Gegenteil von es werden.⁸³

Weibliche Subjekte können sich nur im Zeichen ihres eigenen Ausschlusses dem Willen zum Wissen, was das sei, eine Frau zu sein, verschreiben. Die "trefflichen Kolleginnen" Freuds und Lacans (WK548), die dramatische Krankengeschichten verfaßten, haben also ihre Frauwerdung nicht zustandegebracht, genausowenig wie

⁸¹ Daß die Geschichte des Wissens eine "Poetologie des Wissens, die das Auftauchen neuer Wissenobjekte und Erkenntnisbereiche zugleich als Form ihrer Inszenierung begreift", zu umschließen hat, vgl. Joseph Vogl, Geschichte, Wissen, Ökonomie. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus, S.462-480, hier S.466.

⁸² Jacques Lacan, Die hysterische Frage. In: ders., Das Seminar Buch III (1955-1956). Die Psychosen, Weinheim/Berlin 1997, S.191-204, hier S.204.

⁸³ Jacques Lacan, Die hysterische Frage (II): Was ist eine Frau?, S. 211.

diejenigen Schriftstellerinnen, die sich zu Produzentinnen von literarischen Dramen aufschwangen und von einer feministischen Literatur- und Theatergeschichtsschreibung - so gesehen - fälschlicherweise als verschüttete Widerstandsorte gegen die patriarchale Ordnung gelesen wurden: "Wir brauchten nur zu sagen: Das gilt nicht für Sie. Sie sind eine Ausnahme, in diesem Punkt mehr männlich als weiblich." (WK 548). Lacan echot in seinem Seminar "Encore", indem er den notwendigen geschlechtlichen Status seines Publikums angibt: "Ich spreche natürlich hier zu den paar Schein-Männern, die ich sehe da und dort." Auch diejenigen Wesen, die den Status der Frau auf sich nehmen, mögen sich da und dort im Publikum befinden, doch an diese Wesen ergeht nicht die Lacansche Rede, denn sie "wissen nicht, was sie sagen". Und sie dürfen es auch nicht zu wissen lernen, da sie sonst das sprechende Wesen Mann, das wissen will, nicht zum Sprechen bringen könnten.⁸⁴ Die Ausbildung zum Subjekt der Rede richtet sich nur an Scheinmänner, Scheinfrauen fungieren lediglich als die Gebärd-Mütter der Sprache des Mannes.

Eine zweite Ersetzung ließe sich hier nämlich hinzufügen, ohne daß damit eine gravierende Sinn-Entstellung einhergehen würde: Denn das Grübeln, von dem sich die Menschen, insoferne sie Männer sind, nicht ausgeschlossen *haben*, von dem die Menschen aber, insoferne sie Frauen geworden sind, ausgeschlossen *sind*, muß sich schließlich in unterschiedlichen diskursiven Genres zum Ausdruck bringen. Und wenn die Vor-Schrift, die vorgezeichnete Bahn des psychischen Apparates in ihrer Struktur dem dramatischen Genre gleicht, dann könnte zu allen Zeiten besonders die Grübelarbeit der Menschen-Männer erfolgsgekrönt gewesen sein, insofern sie sich in einer Schreibarbeit manifestiert, die Dramen über den psychischen Text der Weiblichkeit erstellt. Vielleicht sind es ja die Klügsten unter den "armen, schwitzenden Menschenhäuptern", die ihr Grübeln in der literarischen Form des Dramas niedergelegt haben. Und so könnte man der nur vermeintlich koedukativ angeordneten Zuhörerschaft von Freud und Lacan wohl auch folgendes zu verstehen geben: Über das Drama der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten textuelle Varianten geschrieben. Auch Sie werden sich von dieser Produktion dramatischer Texte nicht ausgeschlossen haben, insoferne Sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es - nämlich die Dramenproduktion - nicht, sie sind selbst das Drama.

Dieser Blickwinkel führt zu einer zweiten, in gewissem Sinne buchstäblicheren Lesart der Ermahnung "Geduld, meine Damen. Keine Dramen", die einen der wirkmächtigsten Topoi des Diskurses über weibliche Kulturleistungen anzitiert: Damen schreiben keine Dramen, von ihnen erwartet man es zumindest nicht. Dabei ist

⁸⁴ Vgl. Lena Lindhoff, Dekonstruktive Hysterie oder die Entrückung der 'Frau' in die Texte der Männer. In: Christa Bürger (Hg.), Literatur und Leben. Stationen weiblichen Schreibens im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1996, S.164-196. Zur Lektüre von Lacans "Encore" vgl. auch Luce Irigaray, *Così fan tutti*. In: dies., Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979, S.89-109.

diese Nicht-Erwartung durchaus erwartbar, da - wenn die Damen selbst das Drama sind - ihnen die nötige Distanz fehlt, um Kontrolle bzw. Über-Blick über die dramatische Schreibszenen zu erlangen. Diese Dichotomie zwischen Nähe und Distanz, besser zwischen (Selbst)Identität und (Selbst)Differenz ist es, die sich übrigens auch einem anderen modernen Theoretiker der Geschlechterdifferenz als Erklärung für ein signifikantes Fehlen gewisser künstlerischer Leistungen anbietet:

Daher ist es die gleiche, nur etwas speziellere Korrelation [zwischen der Gesamtheit der Frau und der Differenziertheit des Mannes S.K.], daß die Frau zwar dem Manne, der sozusagen der geschlossene Grenzdurchbrecher ist, gegenüber als geschlossenes, von strenger Grenze umzirktes Wesen erscheint - aber mit ihren künstlerischen Leistungen gerade da versagt, wo die strenge Geschlossenheit der Form prävaliert: im Drama, in der musikalischen Komposition, in der Architektur.⁸⁵

Abgesehen von dem signifikanten Wiederauftauchen der Figur des Architekten, abgesehen von der Konzeptualisierung des Dramas als geschlossener Form und der Frau als geschlossenem Wesen, die an das Freudsche Erschrecken über die psychische Starrheit und Unveränderlichkeit der reifen Weiblichkeit erinnert, interessiert hier vor allem die identische Argumentationsstruktur bezüglich der Möglichkeitsbedingungen von Autorschaft, sei diese nun künstlerisch oder epistemologisch: Nennenswerte kulturelle Leistungen kommen nämlich nur zustande, wenn man nicht selbst das 'ist', was man produzieren möchte. Wer dieses Gesetz des für die Realisierung eines Sprechens notwendigen Mangels nicht beachtet, wird - wie z.B. die Autorfigur der Dramatikerin - mit Versagen bestraft, während die architektonischen Entwürfe des männlichen Kulturproduzenten als Ersatzbildungen des ihm versagten natürlichen Entwurfs 'standfest' sind: "Können wir nicht gebären, so können wir doch immerhin Architekt. [...] Schreibe morgen ein Drama auf. Der Held ist der Fels ist Jesum Christum. Bin nicht für Embryos empfänglich." (KF 62f.) Die Lokalisierung der dramatischen Autorposition im männlichen Geschlecht wird in der Moderne also gewährleistet nicht nur durch die Konzeptualisierung von Männlichkeit als dem Geschlecht, das sich in Distanz setzen kann zu sich selbst und seinem soziokulturellen Kontext. Sie verläuft vor allem über die Positivierung eines Mangels, der grundlegend ist für das Begehren nach kultureller Produktivität, während eine weibliche Position - erst recht wenn sie in der Mutterschaft endet - gleichsam vom Mangel dieses Mangels heimgesucht ist und zu den Bezeichnungssystemen dementsprechend kein Verhältnis

⁸⁵ Georg Simmel, Weibliche Kultur (1911). In: ders., Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur, hg.v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstadt. In: Gesamtausgabe Bd. 14, Frankfurt a.M. 1996, S.417-459, hier S.450f. Vgl. Gabriele Althoff, "Ich bin wirklicher als du". Zu Weiblichkeit und Kunst bei Sean Rhys und Georg Simmel. In: Corina Caduff/Sigird Weigel (Hgg.), Das Geschlecht der Künste, S.136-153.

der Bearbeitung einnehmen kann. Wenn sie diese Bearbeitung in einer Kultur, die diese Möglichkeit nicht vorgesehen hat, bzw. die sich über dem diskursiven Ausschluß dieser Möglichkeit errichtet hat, dennoch in Angriff nimmt, kommen höchst instabile, und damit unbewohnbare Gebäude zustande. So gesehen macht es wenig Sinn, den folgenden Überlegungen Marieluise Fleißers vorzuwerfen, sie sei einer patriarchalen Ideologie aufgesessen - wie von feministischer Seite formuliert. Ihr Essay "Das dramatische Empfinden bei den Frauen" ist nicht deswegen von Interesse, weil er Zeugnis gäbe von einer bedauernswerten ideologischen Infiltration. Er ist vielmehr aufschlußreich, da er genau die Konstellation benennt, auf der die Konzeptualisierung moderner dramatischer Autorschaft basiert:

Bestimmt sind es solche Einzelercheinungen innerhalb des Stücks, die vom bloßen Techniker gerne unterbewertet werden, also gewisse Ausbrüche im Atmosphärischen, die seelischen Widerstände, durch die die einzelnen tragenden Personen deutlich voneinander abgesetzt sind. Wenn der bloße Kampf ein Drama wäre, hätten schon viele Frauen Dramen geschrieben. Aber zum sogenannten wohlabgewogenen Bau hat sie kein inneres Verhältnis. Sie fühlt die Forderung, die in jedem Stück liegt, daß es zu einem bestimmten Punkt hinaufsteigen muß, noch sehr dumpf, sieht nicht die einzige klar gezogene Linie.⁸⁶

Bleibt zu präzisieren, daß genau dieses Konzept der besonderen Nähe der Frau zum Kampf, zur Theatralik und zum Leiden, ihr "inneres Verhältnis" zum Gebäude 'Drama' in der Moderne zu verhindert hat. Der aufgeführte Held der theatralischen Moderne ist eine im Leid beheimatete Heldin, und der Autor muß, um diese Heldentaten fixieren zu können, dem anderen Geschlecht angehören. Anders formuliert: Insbesondere das literarische Genre, das seit jeher über die rhetorische Setzung einer Distanz, über den Entwurf einer 'objektiven', sich außerhalb befindlichen Aufzeichnungs-Position funktioniert, eignet sich für die Festschreibung der Autorschaft im männlichen Geschlecht und damit für die Produktion von realen Dichter-Männern; seien diese nun "Stückeschreiber" wie z.B. Arthur Schnitzler, der weiterhin für das alternde, in der Moderne bezüglich der Suggestion der Wesensart des Menschen nicht mehr exklusive Medium Bühne geschrieben hat, seien sie "Dramatiker" wie Sigmund Freud, der seine Stücke in kasuistischer Form verfaßte und in psychoanalytischen Fachzeitschriften 'zur Schau' stellte. Während "Moderne Frauen" - zumindest insofern sie Damen geworden sind und eine imaginäre Übereinstimmung mit der symbolischen Position des Weiblichen zustandegebracht haben - der Krankheit ausgesetzt sind, das Drama selbst zu sein, werden "Moderne Männer" zum dramatischen Sprechen gebracht über den produktiven Mangel, ein Drama zu sein - zumindest solange die spiegelnden Damen nicht von der Szene abgetreten sind.

⁸⁶ Marieluise Fleißer, Das dramatische Empfinden der Frau, S.409.

II. Die Technologie des Theaters - Lektüren eines Ortes

In diesem Lokale treten sodann die Skulpturbilder beseelt auf und machen ihr Wollen und Empfinden in künstlerischer Ausbildung sowohl durch ausdrucksvolle Rezitation als auch durch ein malerisches Mienenspiel und von innen her geformte Stellungen und Bewegungen des übrigen Körpers objektiv. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel)

1. Das Gesetz der Gattung und die Rhetorik der Auflösung

Das Ende beginnt. (Jacques Derrida)

Ein Problem ließ der Exkurs über die Un-Figur der Dramatikerin unberücksichtigt. Doch es läßt sich mit der Entscheidung, eine Unterscheidung zwischen Texten zu treffen, nicht vermeiden; es drängt sich auf, man kann ihm nicht aus dem Weg gehen. Wobei nicht die Operation des Unterscheidens und Bezeichnens selbst das Problem ist,¹ sondern das Faktum, daß die hier zum Tragen kommende Unterscheidung zwischen dramatischen und nicht-dramatischen Texten eine tradierte ist, deren alte Vorherrschaft seit geraumer Zeit als historische befragt und deren Anschlußfähigkeit angesichts des neueren literarischen Textmaterials in Frage gestellt wird. Die Narratologie als Rede über den diskursiven Modus des Erzählens erlebte durch Texte, die das Erzählen selbst zu einem durchgespielten Thema gemacht haben und deren Selbstreferentialität zum Hauptkriterium für literarische Modernität avancierte,² eher einen literaturanalytischen Take-off. Die Kommentarlanschaft zur modernen Dramatik übt sich hingegen meist nur in der Feststellung, daß ihr Gegenstandsbereich sich seit geraumer Zeit - für wann dieser Zeitpunkt auch immer anzusetzen wäre - in Selbstauflösung befände und damit auf längere Sicht auch den Kommentatoren ihre Existenzberechtigung entzogen wäre. In einer Arbeit über deutschsprachige Gegenwartsdramatik heißt es als Einstieg in die Gattungsdiskussion:

¹ Das operative Dual von Unterscheiden/Bezeichnen, das in der Beobachtung als Einheit fungiert, stellt für die Systemtheorie die Basisoperation aller Kognition dar. Deren Zwei-Seiten-Form als Einheit einer Zweiheit, die eine Innenseite und eine Außenseite unterscheidet, läßt sich allerdings erst als Beobachter einer Beobachtung, also mit Hilfe von Verzeitlichung erkennen. Zum Begriff des Beobachtens als empirische, also als eine ihrerseits beobachtbare Operation vgl. Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1992, S.68-121.

² So z.B. bei Michel Foucault, der das 'Erscheinen' der Literatur in der literarischen Moderne als Kompensation der signifikativen Funktionalisierung der Sprache beschreibt und diese Beschreibung mit dem Gegenkonzept der "Gattungen" in Verbindung bringt: "Sie [die Literatur S.K.] bricht mit jeder Definition der 'Gattungen' als einer Ordnung von Repräsentationen angepaßten Formen und wird zur reinen und einfachen Offenbarung einer Sprache, die zum Gesetz nur die Affirmation - gegen alle anderen Diskurse - ihrer schroffen Existenz hat. Sie braucht also nur noch in einer ständigen Wiederkehr sich auf sich selbst zurückzukrümmen, so als könnte ihr Diskurs nur zum Inhalt haben, ihre eigene Form auszusagen." Gattung ist hier der Gegen-Grundbegriff zu Literatur: Je brüchiger die Gattung, desto literarischer der Text (*Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. ¹⁰1991, S.366. Vgl. auch ebd., S.77)

Zunehmend sperren sich zeitgenössische Theaterstücke gegen eine Behandlung als Dramen im herkömmlichen Sinne, sind als solche sinnvollerweise, so scheint es, nicht inszenierbar und entziehen sich auch dem Zugriff einer Dramenanalyse, die versucht, diese Texte mit Hilfe traditioneller dramaturgischer Begriffe zu untersuchen.³

Bis zum tragikomischen Tod der Dramenphilologie verbliebe dann lediglich die etwas trostlose Aufgabe als Verwalter des Abgesangs, der sich mit der Beobachtung diverser Auflösungserscheinungen zufriedengeben muß, und allenfalls noch mit mehr oder weniger hilfreichen diagnostischen Erklärungsversuchen für die Symptome des Verfalls aufwarten kann: Eine Rhetorik des "Nicht Mehr", die ihre Metaphernserie insbesondere dem medizinischen Diskurs entleiht - da ist es gänzlich gleichgültig, ob dieser 'Verfall' als schleichender Auflösungsprozeß nun bedauert oder in der heroischen Variante als Sprengung der Gattungskonventionen begrüßt wird.⁴ Und noch das verstärkte Auftauchen von Dramatikerinnen wird in diesen Zusammenhang gestellt: "Frauen meldeten sich in den achtziger Jahren im dramatischen Genre, unter den literarischen Gattungen traditionell eine Männerdomäne, verstärkt zu Wort. Daß Dramatikerinnen sich vermehrt durchsetzen, findet seine Begründung außer in der Frauenbewegung der siebziger und achtziger Jahre auch in den Entwicklungen des Genres."⁵ Die Dramatikerin hat ihren Auftritt, weil das Drama abtritt - so die Logik dieser Argumentation.

Aber ist es nicht tatsächlich ein nutzloses Unterfangen, die Jelinekschen Texte einer Grenzziehung auszusetzen, die sie doch so offensichtlich zu unterlaufen suchen? Oder was ist gattungstechnisch von einem Text wie "Wolken.Heim" zu halten, der zur Aufführung bestimmt ist, aber in seinem "Wir"-Diskurs keinerlei Rolleneinteilung kennt und auch auf sämtliche andere klassische dramatische Gliederungseinheiten verzichtet - noch nicht einmal eine szenische Situation vorgibt? Die einzige Möglichkeit, "Wolken.Heim" unter die Liste von 'Theater-Stücken' zu subsumieren, ist die Lektüre der Verlagsangabe, daß die Aufführungsrechte beim Theaterverlag Nyssen&Bansemer zu erwerben seien. Gattungspoetologisch wohl eine recht magere Begründung. Daß Maja Sibylle Pflüger sich über dieses Faktum keine Rechenschaft

³ Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, S.1.

⁴ Poschmann möchte sich hingegen mit der Position der Nachlaßverwalterin nicht zufriedengeben und schlägt daher, einem epistemologischen Realismus - wenn auch mit Vorbehalten - vertrauend, vor: "Die Kriterien der Analyse sollen [...] aus Annäherungsversuchen an die Werke erst entwickelt werden. [...] Natürlich bedeutet diese Vorentscheidung keine voraussetzungslos deskriptive Arbeit - reine Induktion ohne Vorurteil ist faktisch ohnehin unmöglich -, doch gerade angesichts der festgestellten Unzulänglichkeiten herkömmlicher Beschreibungskategorien und Analysemodelle scheint es geboten, von den vorliegenden Texten selbst (als vorläufig einzig gesicherter Wahrheit) auszugehen." (*Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S.19)

⁵ Maja Sibylle Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, S.289. Vgl. auch Anke Roeder, *Der andere Blick. Einleitung*. In: dies. (Hg.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, S. 7-26.

ablegt, ist eine entscheidende Schwäche ihrer Arbeit, deren Textanalysen im übrigen einem strikt teleologischen Modell folgen, bei dem "Wolken.Heim" als krönender Abschluß der Gattungs-Auflösung zu fungieren hat.⁶ Ähnliches gilt für den Text "er nicht als er (zu, mit Robert Walser)", der ebenfalls auf die Zuschreibung einzelner Textabschnitte zu einzelnen theatralen Figuren verzichtet: Dort steht zwar auf dem Titelblatt als Genrebezeichnung "Ein Stück", und die szenische Situation wird, bevor der Text beginnt, folgendermaßen festgelegt: "Mehrere, aber durchaus gutmütig, zueinander: (vielleicht in Badewannen liegend, wie sie früher in den Irrenhäusern Verwendung fanden)."⁷ Doch ist es zwingend, daß "ein Stück" ein Theaterstück ist, daß dieser Untertitel eine Gattungs-zugehörigkeit markiert? Ist es dann ein Stück Theater? Könnte es nicht auch ein Stück von etwas anderem sein, zum Beispiel von einem Text-Korpus, der mit dem Autor-Namen Elfriede Jelinek signiert ist? Und ist dieses Stück Teil eines identischen Ganzen oder fügt es sich zu einem Ganzen zusammen? Doch schon die Betitelung des 'Stückes', die ein Stück immer schon zu einem identifizierbaren Ganzen erklärt, sucht diese Identität zu differentialisieren:

Der Titel des Stückes ist aus den Silben seines Namens zusammengesetzt, doch das ergibt kein Ganzes und keinen Sinn: Robert nicht als Wals-er, er nicht als er. Keiner. Alles. Von ihm, auch das meiste an diesem Text.⁸

Ist "er nicht als er (zu, mit Robert Walser)" ein Stück, eben weil es kein Ganzes sein will? Jedenfalls ist der Untertitel des Titels, der auch eine Sendung (zu Robert Walser) und gleichzeitig eine Rücksendung (mit Robert Walser) ist, so polyvalent, daß er nicht zwangsläufig als Markierung einer Text-Gattung gelesen werden kann. Und muß die Vor-Gabe des Textes, die zwar die Pluralität der Stimmen und deren 'Gemüts-Verfassung' als gutmütig festlegt, die aber nur "vielleicht" in Badewannen gelegt sind, als Vor-Gabe einer szenischen Situation gelesen werden? Ist sie nicht eher die Vor-

⁶ Maja Sibylle Pflüger, Vom Dialog zur Dialogizität: "Während in *Krankheit* noch Reste des in Auflösung befindlichen Dialogs ausgemacht werden können, tragen die Figuren in *Totenauberg* nunmehr Sprachflächen aneinander vorbei, innerhalb derer Rede und Widerrede ihren Platz haben. In *Wolken. Heim* schließlich sind keine Sprechinstanzen mehr ausgewiesen, die äußere Form des Dramas ist überhaupt aufgegeben und der ganze Text stellt ein komplexes Gewebe verschiedener Diskurse und Redeweisen dar." (S.18). Damit muß sie einerseits die Chronologie der Texte ignorieren ("Wolken.Heim" ist 1990, "Totenauberg" 1991 erschienen), andererseits - und das ist wichtiger - käme der von Pflüger nicht mehr berücksichtigte Text "Raststätte oder Sie machens alle" nach diesem Modell einer Restaurierung der Gattung gleich. Das ist im übrigen auch Margarete Sanders Ansicht, wenn sie schreibt, daß Jelinek dort "die größten dramaturgischen Kompromisse" eingegangen sei, "indem das Stück sowohl Dialogstruktur als auch einen Handlungsverlauf aufweist." (Margarete Sander, Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel "Totenauberg", Würzburg 1996, S.182). Daß beide Arbeiten damit gerade die letzte Konsequenz aus ihrer Arbeit mit den Konzepten Intertextualität bzw. Dialogizität verweigern, gilt es in einer Lektüre des vermeintlich traditionellsten Theatertextes Jelineks herauszustellen. Vgl. Kapitel II. 4.

⁷ Elfriede Jelinek, er nicht als er (zu, mit Robert Walser). Ein Stück, ohne Seitenangabe.

⁸ Ebd., ohne Seitenangabe.

Gabe einer textuellen Situation? Eine Lektüre-Anweisung, Unterscheidungen zu treffen?

Man könnte sich damit beruhigen, daß "Wolken.Heim" und "er nicht als er" offensichtlich Grenzfälle darstellen bzw. auf einer Gattungs-Grenze plazierte sind. Immerhin arbeiten alle anderen Texte mit Szenengliederung, Angaben über Zeit und Raum und vor allem mit Figurenkonstruktionen. Doch was ist mit dem einigermaßen erstaunlichen Hinweis in einer Regieanweisung von "Totenauberg", daß ein zu sprechender Text unter zwei Figuren beliebig aufteilbar sei?⁹ Radikalisiert wird diese Entkopplung von Text und theatraler Figur in Jelineks als "Handarbeit" klassifizierten Text "Stecken, Stab und Stangl" - eine Angabe, die allerdings in der leicht modifizierten Buchausgabe fehlt: "Die Aufteilung der Texte, falls nicht eigens angegeben, frei nach Belieben."¹⁰ Und in "Ein Sportstück" empfiehlt die Autorinstanz die sportive Verschränkung zweier Monologe, was die Entkopplung von Sprechakt und seinem jeweiligen Kontext zur Folge hat:

Den folgenden Monolog Andis unterbricht die Frau immer wieder stereotyp mit den Worten: Hallo, wer spricht? Hallo, wer spricht! Man kann auch die beiden großen Monologe miteinander verschränken, je nach Lust und Liebe. (S 78)

Stellt sich die Frage, wie zwei miteinander verschränkte Monologe als Text zu klassifizieren sind. Ab wann, ab welcher Anzahl von Verschränkungen wird man gezwungen, wieder von Dialog oder Dialogizität zu sprechen? Und was passiert, wenn der "folgende Monolog auch gleichzeitig mit dem Rest des Dialogs gesprochen werden kann" (KM 36)? Während man noch einen formalistischen Ausweg aus dieser aporetischen Situation sucht, verhallt schon die andere Frage, die mit diesen Entkopplungen zwangsläufig gekoppelt ist, im Bühnenraum, ohne daß jemand Auskunft gäbe: Hallo, wer spricht? Denn auf die berühmte Beckettsche Frage "Wen kümmert's, wer spricht", kann man durchaus eine eindeutige Antwort geben, wenn man die Frage nicht figurativ, sondern wörtlich liest und an den Ort des Theaters versetzt: Regisseure und Schauspieler auf der Leseprobe. Wenn nicht nur die ausgewiesenen Instanzen des Sprechens, sondern sogar die Kontexte der jeweiligen Sprechakte kontingent sind, wird dieses Lesen allerdings selbst auf seinen eigenen Konstruktionscharakter verwiesen. Was das Gattungsmerkmal schlechthin - das Drama als mehr oder weniger stabile Konstruktion, die auf die Verlebendigung des Theaters angewiesen sei -, unterläuft.

⁹ Elfriede Jelinek, Totenauberg, Reinbek b. Hamburg 1991, S.37: "Die beiden Gamsbärtler teilen sich den Text, gesprochen mit ländlichem Akzent, beliebig auf." Der Text wird im folgenden unter der Sigle T zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹⁰ In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 129 1995, S.6-26, hier S.7

So scheint nichts gegen die Feststellung zu sprechen, daß man zwischen dramatischen und narrativen Texten in Jelineks Arbeit keine sinnvolle Trennung mehr vollziehen könne und daher auf eine Anordnung ihrer Texte nach Gattungskriterien zu verzichten sei.¹¹ Schließlich droht anderenfalls ein performativer Widerspruch: Wenn man von der Auflösung der Gattungsgrenzen ausgeht, wenn man sich einem Textkorpus gegenüber sieht, der die traditionelle Unterscheidbarkeit von literarischen Gattungen unterläuft, dann gibt es keine Möglichkeit, sogenannte dramatische Texte gesondert zu behandeln, da ja das Text-Objekt keine Genremarkierungen mehr trägt. Wenn man dennoch mit dieser tradierten Unterscheidung arbeitet, verfällt man zwangsläufig in eine Rhetorik des 'Nicht mehr' bzw. 'Immer weniger', und es bleibt nur die oben erwähnte Lektüre in Rückerinnerung an das goldene Zeitalter der Dramatik - für wann auch immer dieser Zeitpunkt angesetzt wird.

Doch ein Auflösungsmodell strukturiert nicht erst die Analysen von Theatertexten der sogenannten "postdramatischen Ära", sondern steuert von Beginn an die Kommentare zur dramatischen Moderne: Bestätigung der Gattungsmerkmale oder Untermi- nierung der Gattungsgesetze - nach dieser Fragestellung organisieren sich die Lektüren von Texten, die dem Theater überantwortet sind. Wie zu zeigen sein wird, sind es strukturelle Gründe, die die Beobachtung von Texten nach Gattungsmarkierungen zu einer Rhetorik der Auflösung zwingen und die die Aussagekraft dieser Beobachtungen von Anfang an unterminieren. Allenthalben wird ein Diskurs des Verlustes geführt, und da die Engführung Drama/Wirklichkeit bzw. Bühne/Welt eine ebenfalls eingeübte Figur ist, wird die Verantwortung für diese Verlusterfahrung gleich in der "Wirklichkeit" gesucht und - wen wundert's - auch gefunden. In einer Aufsatzsammlung zu deutschsprachigen Theatertexten der 80er Jahre heißt es zum Beispiel resümierend, die neuen Dramaturgien mit ihren Merkmalen, die der Autor als "Zerschlagung einer durchgehenden Handlung, Fragmentierung der Fabel, Auflösung der Einheit von Figuren, Durchdringung verschiedener Spiel- und Wirklichkeitsebenen, Zeitsprünge und Demonstration von Darstellungsmitteln" charakterisiert, seien "Reflex (!) auf eine Wirklichkeit, die nur noch eine fragmentarisierte Wahrnehmung zuläßt und die mimetisch schon gar nicht mehr abzubilden ist."¹² Wo der Stand dramatischer Schreibweisen diagnostiziert wird, ist Welt-Diagnose nicht weit. In der Arbeit Maja Sibylle Pflügers, die für Jelineks Texte bemerkenswerterweise zur "Formulierung einer verbindlichen Ästhetik vorstoßen (!)" möchte, finden sich - ebenfalls resümierend - folgende Sätze, die eine vertraute Verstehensfigur für das Phänomen literarischer Entwicklung verwenden. Unter der

¹¹ So lautet die Begründung von Marlies Janz für den chronologischen Aufbau ihrer Jelinek-Monographie.

¹² Richard Weber, Vorwort. In: ders., (Hg.), Deutsches Drama der 80er Jahre, Frankfurt a.M. 1992, S.9-14, hier S.13.

Überschrift "Ästhetik der Anwesenheit und Ästhetik der Abwesenheit" schreibt Pflüger:

Die Dramatik der achtziger und beginnenden neunziger Jahre hat sich mit Verlusten auseinanderzusetzen: mit dem Verlust der Historizität und dem Alterungsprozeß von Utopien, mit dem Verschwinden von Subjekt und Authentizität, mit der Unmöglichkeit von großen Sinnentwürfen und künstlerischen Originalschöpfungen. Die Dramen bringen keine Metaerzählungen über die Wirklichkeit auf die Bühne, sondern vielmehr den Mangel daran. Dies bedingt auch die Sprengung der Gattungskonventionen, denen in ihrer hergebrachten Form gerade die verabschiedeten Kategorien von Geschichte, Subjektivität und Literarizität zugrundeliegen. *Wenn die Wahrnehmung der Welt sich ändert, müssen sich auch die Formen des Theaters ändern.* (Hervorh. S.K.)¹³

So lautet die sinnstiftende Metaerzählung über mangelnde Metaerzählungen und fehlende Sinnentwürfe. Hier werden "Selbstverständlichkeiten" formuliert, die - wie meist bei Setzungen, die sich von selbst zu verstehen scheinen - kommentarbedürftig sind. Das Theater, die Dramatik müssen sich also ändern, stehen gleichsam unter formalem Innovationszwang, um sich an die jeweils 'neue' Wahrnehmung der Welt anzupassen - diese Formulierung untersteht einem Gesetz, das von dem diagnostizierten "Verlust der Historizität" gerade nichts wissen will. Es ist das Gesetz des historisierenden Blicks auf eine literarische Gattung (Drama), eine künstlerische Art (Theater), der damit der immer drohenden, gespenstischen Gefahr einer Naturalisierung der Gattungstaxonomien zu entkommen hofft. Die wirkungsmächtigste Kritik der Gattungstheorien hat gegen diese naturalisierende Logik essentialistisch, geschichts-philosophisch oder anthropologisch begründeter Gattungskonzepte angeschrieben und die Notwendigkeit einer Historisierung geltend gemacht.¹⁴ "Stets historisieren!" - mit diesem Imperativ glaubte man die methodologische Lösung ermittelt zu haben, die die jeweils zu einem historischen Zeitpunkt beobachtbaren Gruppierungen des literarischen Datenmaterials als eines möglichst engmaschigen Gattungsnetzes - das allerdings a priori niemals eng genug sein kann, um ein 'Durchfallen' einzelner Texte zu verhindern - nicht mehr in unveränderliche, natürliche Formen verwandeln muß, bzw. deren 'Veränderung' sich im Absterben erschöpfen

¹³ Maja Sibylle Pflüger, Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks, S.13 und S. 295.

¹⁴ Gérard Genette, Genre, types, modes. In: Poétique 32 1977. "Die gesamte Geschichte der Gattungstheorien ist von jenen faszinierenden Schemata geprägt, die die Realität informieren und deformieren, die Realität, die im Verhältnis zum literarischen Feld oft heterogen ist. Die Gattungstheorien geben vor, dort ein natürliches 'System' zu entdecken, wo sie mit massiver Unterstützung durch falsche Fenster eine künstliche Symmetrie errichten." (Zitiert nach Jacques Derrida, Das Gesetz der Gattung, S.253)

würde.¹⁵ Andererseits war und ist man darum bemüht, eine vermeintlich neutrale Begrifflichkeit zu etablieren, die nicht nur in der Lage wäre, sämtliche historische Erscheinungsformen eines textuellen Korpus unter einem Oberbegriff zu versammeln, sondern auch noch offen genug wäre gegenüber den zukünftigen innovativen Neuerungen. So plädiert zum Beispiel Poschmann "für die Ablösung des Sammelbegriffs 'Drama' zur Bezeichnung aller Erscheinungsformen der pragmatisch definierten Gattung durch denjenigen des 'Theatertextes'." Scheinbar eine naheliegende Begriffshierarchisierung, die erlaubt, das 'Drama' als spezifische historische Ausformung des 'Theatertextes' zu begreifen - wenn sich nicht damit die Frage nach der Definition dessen stellen würde, was einen Theatertext von einem Nicht-Theatertext, gleichsam einem theaterlosen Text unterscheidet. Die Antwort Poschmanns lautet: "Theatertexte sind somit definiert als sprachliche Texte, denen eine performative, theatralische Dimension innewohnt."¹⁶ Womit sich mit der 'performativen bzw. theatralischen Dimension' genau das Charakteristikum wieder einschreibt, das den verabschiedeten Oberbegriff "Drama" seit Aristoteles auszeichnete: die Handlung.

Doch auch wenn man sich der Suche nach neutralen Begrifflichkeiten, die in Tautologien enden, zu enthalten sucht: Alle Versuche, die Frage nach dem Wesen, der Wesenhaftigkeit, der 'Natur' einer literarischen Gattung mittels 'Geschichtlichkeit' zu suspendieren, verstricken sich in Aporien. Bei dem folgenden Versuch, diese Aporien nachzuzeichnen, geht es keineswegs darum, sich in einem Jenseits dieser Opposition von Natur und Geschichte einzurichten - daß dies nicht möglich ist, gilt es ja gerade zu bedenken. Das jeweils ausgeschlossene Element schreibt sich wieder ein. Für die deutschsprachige Kritik im Bereich der Dramatik ist vor allem an Peter Szondis einflußreiche "Theorie des modernen Dramas" zu erinnern, die für eine historische Gattungspoetik plädiert und ihre kritische Energie gegen eine Formkonzeption richtet, "die weder Geschichte noch Dialektik von Form und Inhalt kennt":

Aber auf die systematische, also normative Poetik ist zu verzichten, nicht freilich, um einer zwangsläufig negativen Bewertung der Episierungstendenzen zu entgehen, sondern weil die historisch-

¹⁵ Mit diesem "geradezu transhistorischen Imperativ dialektischen Denkens" bestimmt z.B. der marxistische Literaturkritiker Fredric Jameson die Ethik seiner, insbesondere Gattungsfragen tangierende Studie: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek bei Hamburg 1988, S.7, wobei auch hier explizit Geschichtlichkeit als transzendentes Signifikat fungiert, das selbst der Historisierung entzogen ist.

¹⁶ Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S.40 und S.42. Daß eine Arbeit, die sich explizit gegen eine Ex negativo-Beschreibung zeitgenössischer Theatertexte wendet, um sich zu bemühen, die Text-Phänomene "positiv" zu bezeichnen (S.6), den Titel "Der nicht mehr dramatische Theatertext" trägt, ist wohl nur noch als kurios zu bezeichnen.

dialektische Auffassung von Form und Inhalt die systematische Poetik als solche entgründet.¹⁷

Die angestrebte 'Entgründung' scheint derweil gründlich vollzogen, das Vorrecht des Kollektivsingulars 'Geschichte' steht unterdessen außer Frage. Es ließe sich wohl kaum eine mit der Gattung "Drama" befaßte literaturwissenschaftliche Arbeit der letzten Jahrzehnte finden, die nicht eilig betont, daß sie sich einer naturalisierenden, normativen Klassifizierung enthalten und den Blick auf den historischen Charakter literarischer Typenbildung lenken will. Ob die Klasse der Gattungen bzw. Textsorten als willkürliche Konstruktionen¹⁸ analysiert werden, die eine künstliche Ordnung des heterogenen Textmaterials zu erstellen suchen, oder ob man von der Möglichkeit ausgeht, daß sich die Klassifizierungen mittels close reading aus dem literarischen Material ableiten lassen, ob man also Wissensgeschichte oder Literaturgeschichte betreibt: In beiden Fällen wird stillschweigend eine immer mögliche Unterscheidbarkeit und Abgrenzbarkeit der Begriffs-Opposition von Natur und Geschichte vorausgesetzt. Daß sich der Gattungsbegriff selbst "mit all seiner Energie" genau gegen diese einfache und vorschnelle Opposition von Natur und Geschichte wendet und verteidigt, daß er sich vielmehr im Raum eines Zwischen situiert, in dem sich die Figuren der Natur und der Geschichte gegenseitig herbei- und rezitieren - darauf hat erst die dekonstruktive Lektüre Jacques Derridas aufmerksam gemacht und damit die vermeintliche Priorität der Geschichte bzw. eines bestimmten Verständnisses von Geschichte in Frage gestellt, das Diachronie als Abfolge synchronischer Zustände denken muß.¹⁹ Derridas Argumentation erinnert zunächst mit Nachdruck an das Faktum, daß man, wenn das Prinzip der Gattung aufgerufen ist, ein Gesetz herbeizitiert, eine 'ursprüngliche' Norm, die streng wiederholt werden muß:

Sobald man das Wort "Gattung" vernimmt, sobald es erscheint, sobald man versucht, es zu denken, zeichnet sich eine Grenze ab. Und wenn sich eine Grenze herausbildet, dann lassen Norm und Verbot nicht auf sich warten: "man muß", "man darf nicht" - das sagt "Gattung", das

¹⁷ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*, Frankfurt a.M. 1963, S.12. Die bis heute nicht verstummende Kritik an Szondis Studie als implizit normativ ist insofern unsinnig, da er dezidiert seinen terminologischen Ausgangspunkt "Drama" als literaturgeschichtliche Erscheinung betrachtet und ihn - ganz im Gegensatz zu den meisten seiner Kritiker - auch historisch datiert: "Den terminologischen Ausgangspunkt bildet [...] der Begriff des Dramas. Als historischer steht er für eine literaturgeschichtliche Erscheinung, nämlich das Drama, wie es im elisabethanischen England, vor allem aber im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts entstand und in der deutschen Klassik weiterlebte. [...] Als 'Drama' wird also im folgenden nur eine bestimmte Form der Bühnendichtung bezeichnet. Weder die geistlichen Spiele des Mittelalters noch die Historien Shakespeares gehören dazu." (ebd., S.12f.)

¹⁸ "Willkürlich" meint in diesem Zusammenhang nicht beliebig oder zufällig, sondern die konstruktivistische Einsicht, daß sich die vollzogenen Unterscheidungen nicht aus der Sache selbst ergeben. Vgl. hierzu Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S.100f.

¹⁹ Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, S.254f. Zum Nachweis, daß 'die Geschichte' immer als Aufhebung der Geschichte, als "Derivation zwischen zwei Präsenzen gedacht wurde" vgl. ders., *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, S.439.

Wort "Gattung", die Figur, die Stimme oder das Gesetz der Gattung.[...] Wenn eine Gattung ist, was sie ist, oder wenn sie das sein soll, was sie in ihrem telos zu sein bestimmt ist, nämlich "nicht die Gattungen vermischen", dann darf man nicht die Gattungen vermischen, man ist es sich schuldig, nicht die Gattungen zu vermischen. [...] Diese normative Haltung und diese Bewertung sind der "Sache selbst", wenn man etwas der Gattung "Gattung" Zugehöriges so nennen kann, unmittelbar ein- und vorgeschrieben.²⁰

Mit der vorschnellen Zurückweisung einer normativen Haltung und der Privilegierung von Abweichung bzw. Übertretung entkommt man also nicht dem Gesetz des Gattungsgesetzes, das zwangsläufig mit der Verwendung jeder Klasse von Klassen auftritt - ob als Gattung, Genre, Typ, Textsorte, Modus oder Schreibweise bezeichnet:

Und wenn es vorkommt, daß sie sich vermischen - aufgrund eines Zufalls oder einer Übertretung, aufgrund eines Irrtums oder eines Fehlers, so resultiert daraus zwangsläufig eine Bestätigung der wesentlichen Reinheit ihrer Identität, da man dann ja von "Vermischung" spricht.²¹

Die mit so viel kritischer Energie favorisierte nicht-normative, historische Belange geltend machende Gattungstheorie ist streng genommen eine Kontradiktion, die sich nicht dialektisch aufheben läßt. Und so schleicht sich das gerade erst Ausgeschlossene, das Verworfenen - in diesem Fall die Naturalisierung - zwangsläufig in die erstrebte Reinheit der historischen Perspektivierung wieder ein. Denn wenn die Norm der (Gattungs)-Normen auftaucht - nämlich die Gattungsnormen müssen sich unter dem Druck der Geschichte ändern -, haben wir es erneut mit einer absoluten, selbst nicht mehr historisierbaren Norm zu tun, die ebenso zwingend ist wie ein Naturgesetz. Die Norm, der die Normen unterstehen, entpuppt sich als quasi-natürliche, das Gesetz der Geschichte muß sich seine Gesetzlichkeit vor einer Instanz absichern, die selber nicht mehr der Ordnung der Geschichte, sondern der Ordnung der Natur angehört. Die Bedingung, die die Historisierung der Gattungsnormen ermöglicht, ist damit dieselbe, die letztlich diese Historisierung in ihrer Reinheit verunmöglicht. Daher ist es auch keineswegs überraschend, daß neue Erzählungen von Gattungsgeschichten meist von dem Interesse geleitet sind, die verkappte Normativität der Vorläufer-Geschichten zu entlarven. Was sich auch stets als möglich erweist: Man muß lediglich die jeweils

²⁰ Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, S.248. Zu erinnern ist allerdings an die Argumentation einer nominalistisch geprägten Gattungskritik im Anschluß an Benedetto Croce, die auf die Komplizität von Norm und Gattung hinwies, um daraus allerdings gänzlich andere Schlüsse zu ziehen: "Nicht alle erkennen, daß die Regeln (ital. le norme) die logische Konsequenz der Theorie von Gattungen sind und daß es nicht zulässig ist, wie einige vorschlagen, an dieser Theorie mit geringen Korrekturen festzuhalten und den Gattungen dann eine normative Bedeutung abzusprechen." (Mario Fubini, *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*, Tübingen 1971, S. 23)

²¹ Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, S.249.

herrschende 'Meta-Norm' ausfindig machen, der die Gattungsnormen in ihrer Geschichtlichkeit unterworfen sind, die aber selbst nicht mehr in ihrer Geschichtlichkeit gedacht werden kann.²²

Doch nicht erst mit dem Ebenenwechsel von der Norm zur Norm der Norm verkompliziert sich die gängige Opposition zwischen normativer und historischer Gattungstheorie. Noch aus einem anderen - wenn man so will - ursprünglicheren Grund, der sich aus dem strukturellen Merkmal ergibt, das dem Konzept der Norm selbst wesentlich ist, schreibt sich die auf Abstand gehaltene Natur wieder in die Historisierung ein. Denn der von dem Gesetz der Gattung ausgehenden Verfügung, die Normen, die Ge- und Verbote einzuhalten, ist nicht auf strenge Weise nachzukommen. Normen tauchen von Anfang an nicht ohne Verunreinigung auf:

Es [das Gesetz des Gesetzes der Gattung S.K.] ist, genau genommen, ein Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Unreinheit, eine Ökonomie des Parasitären.²³

Eine noch so kurze Zeitspanne, zum Beispiel ein historischer Augenblick, in der das erste Gattungsexemplar, ein Archetyp, in seiner ideellen Identität vor der zwangsläufig folgenden Verunreinigung geschützt wäre, ist nicht auszumachen. Die Imagination einer Frist zwischen der Unverfälschtheit einer Gattung und ihrer Mißbildung, ihres Niedergangs ist der not-wendige, aber streng genommen unmögliche Versuch der Verzeitlichung einer Gleich-zeitigkeit, der Verwandlung eines Zugleich in ein Nacheinander. Notwendig, da "ohne die Frist oder die Zeitspanne des Augenblicks nichts ans Tageslicht käme"²⁴; unmöglich, weil die Möglichkeitsbedingung der Normen, der ordnungstiftenden Regeln das Apriori einer Gegen-Norm ist, das die Ordnung von Anfang an überschreitet, weil das Gebot im Innersten durch ein Gegen-Gebot bedroht ist, das jenes zuallererst konstituiert.²⁵ Diese unmögliche theoretische Fiktion eines historischen und damit sichtbaren Augen-Blicks muß aber notwendigerweise stattfinden, wenn die Geschichte einer Gattungsgeschichte erzählt wird. Dieser fungiert als imaginärer Ort, der der Dopplung von Norm und Gegen-Norm entgegen würde und damit zwangsläufig jenseits von Geschichte gestellt wäre. Die Vervielfältigung der historischen Augenblicke ändert nichts an diesem Gesetz der Gattung 'Gattungsgeschichtsschreibung'.

Und was passiert, wenn der historische Augenblick nicht als das Text-Ereignis selbst, sondern als Kontext-Ereignis einer textuellen Reihe fungiert? Wenn dieses

²² Diesem Effekt entgeht man auch nicht, indem man die Schraube weiterdreht und die wechselnden Meta-Normen historisiert. Denn dann wird die Meta-Meta-Norm, der die Meta-Normen in ihrer Geschichtlichkeit unterworfen sind, außerhalb stehen müssen.

²³ Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, S.252.

²⁴ Ebd., S.260.

²⁵ Ebd., S.250.

Kontext-Ereignis ausgerechnet das vermeintliche Ende der Historie signifizieren soll?²⁶ Wenn eine der "allgemeinen Tendenzen", die als "gegenwärtige Voraussetzungen dramatischen Schaffens" gelten, die Verabschiedung der Kategorie 'Geschichte' sein soll? Zitieren wir in anderem Kontext noch einmal die Pflügersche Metaerzählung einer mangelnden Metaerzählung:

Die Dramatik der achtziger und beginnenden neunziger Jahre hat sich mit Verlusten auseinanderzusetzen: mit dem Verlust der Historizität und dem Alterungsprozeß von Utopien, mit dem Verschwinden von Subjekt und Authentizität, mit der Unmöglichkeit von großen Sinnentwürfen und künstlerischen Originalschöpfungen. Die Dramen bringen keine Metaerzählungen über die Wirklichkeit auf die Bühne, sondern vielmehr den Mangel daran. Dies bedingt auch die Sprengung der Gattungskonventionen, denen in ihrer hergebrachten Form gerade die verabschiedeten Kategorien von Geschichte, Subjektivität und Literarizität zugrundeliegen. Wenn die Wahrnehmung der Welt sich ändert, müssen sich auch die Formen des Theaters ändern.²⁷

Im vorliegenden Fall fungiert "die Wahrnehmung der Welt" als Kontext, der gegenüber den dramatischen Texten gleichsam eine transzendente Position einnimmt und so als Erklärung der dramatischen Textproduktion herangezogen wird, ohne selbst noch historisch erklärt werden zu können. Unabhängig davon, ob die Beziehung zwischen Weltwahrnehmung und Drama als eine kausale im Sinne des mechanischen Ursache/Wirkung-Schema verstanden wird, oder ob wir es hier mit dem komplexeren Modell der Möglichkeitsbedingungen zu tun haben:²⁸ Weltwahrnehmung ist die steuernde Größe. Und diese ist in der Erscheinungsform eines Gesetzes am Werk, dem sich die dramatischen Texte zu unterstellen haben: Die Formen des Theaters *müssen* sich ändern, da gibt es keine ernstzunehmende Boykottmöglichkeit, Verweigerungen werden mit dem Urteilsspruch des Anachronismus geahndet. Die Gegen-wartsdramatik

²⁶ Hans Ulrich Gumbrecht will dieses 'Ende' als intellektuelle Disposition und nicht als objektive Beschreibungsgröße verstanden wissen: "Am Ort der Posthistoire erfährt man das Zeitalter des 'historischen Denkens' als ein vergangenes Zeitalter; zugleich aber erfährt man sich selbst als unfähig, einen entscheidenden Schritt über das historische Denken hinaus in eine Dimension von Zeit als Prämisse der Erfahrungsbildung zu tun." (Hans Ulrich Gumbrecht, *Who is Afraid of Deconstruction?*. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1988, S.95-113, hier S.96).

²⁷ Siehe Fußnote 15.

²⁸ So schreibt zum Beispiel Fredric Jameson zum Kontext als Möglichkeitsbedingung: "In dem hier dargestellten gattungsbezogenen Modell gilt die Beziehung des 'dritten Begriffs' (bzw. der historischen Situation) zum Text nicht als kausale (wie auch immer man sich das vorstellen mag), sondern als eine Situation, die Grenzen setzt; der historische Augenblick wird hier so verstanden, daß er eine gewisse Anzahl vorher zur Verfügung stehender formaler Möglichkeiten blockiert oder zuschüttet und umgekehrt bestimmte neue Möglichkeiten eröffnet, die in der künstlerischen Praxis entweder verwirklicht werden oder auch nicht. Auf diese Weise zielt das combinatoire nicht darauf ab, die "Ursachen" eines gegebenen Textes oder einer gegebenen Form aufzuzählen; vielmehr geht es bei ihr darum, deren objektive, apriorische Entstehungsbedingungen aufzuzeigen, was eine völlig andere Sache ist." (Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns, S.143f.)

muß ihre Gegenwärtigkeit beweisen. Und gegenwärtig spielt sich neben dem Verlust von Subjekt, Originalität, Authentizität, Literarizität nicht zuletzt der Verlust der Geschichte ab. Die Diagnose der zeitgenössischen Geschichtlichkeit von Geschichte kommt in ansehnlichem Endzeit-Szenario daher:

Die Realgeschichte selbst scheint in den achtziger Jahren die Richtung verloren zu haben: Fortschritt und Rückschritt kreuzen sich, die Tendenz der Menschheit zur Selbstvernichtung durch Krieg, Technologien und Umweltzerstörung verstärkt sich trotz der allgemein gestiegenen Bewußtheit darüber. [...] Die Geschichte existiert nur als bereits erzählte und die Vorstellungen von Wirklichkeit werden bodenlos, so daß der Mensch auf die Mechanismen der Wahrnehmung verwiesen ist.²⁹

Und die geschichtlich avancierten Dramen der achtziger Jahre, die mit der Realgeschichte der achtziger Jahre konfrontiert sind, reagieren prompt und führen das diagnostizierte 'Ende der Geschichte' vor Augen, indem sie auf die Struktur eines linear und chronologisch nachvollziehbaren, auf ein Telos zustrebenden Plots verzichten:

Die Geschichte ist entmachtet und kommt nur noch in Versatzstücken auf die Bühne. [...] Daß Geschichte nicht mehr machbar oder durch individuelles Handeln bestimmbar erscheint, *führen* die Dramen durch auffälligen Handlungsverlust *vor Augen*.³⁰

So läßt sich "in hergebrachter Form" - im Kontrast zu den gelesenen Texten, die sich ja der hergebrachten Form entledigt haben sollen - eine Geschichte des dramatischen Genres nach dem Aktion/Reaktion-Schema erzählen, nur daß nicht die Historizität dessen, was Inhalt genannt wird, sondern die Historizität der textuellen Form ins Blickfeld gerückt ist. Implizit wird aber die bekannte Kette der Abhängigkeiten geflochten: Zunächst ist da die vorgängig gedachte Welt, über die allerdings keinerlei Aussagen mehr zu machen sind, da die Hoffnung auf unmittelbare Welterkenntnis verabschiedet wurde. Sie fungiert gleichsam als abwesende Ursache für die zu beobachtenden Wahrnehmungsveränderungen. Dann gibt es die außertheatralische 'Wahrnehmung' von Welt, die der theatralischen vorgeschaltet zu sein scheint und zu der diese in direktem Abhängigkeitsverhältnis steht. Am Ende der Kette befindet sich dann die dramatische Schreibweise bzw. der theatrale Modus, die/der z.B. auf das "Verschwinden von Authentizität", auf den "Verlust von Historizität" - an welchem historischen Datum sich auch immer die Katastrophe des Inauthentischwerdens, des Geschichtsverlusts ereignet haben soll - zu reagieren hat,

²⁹ Maja Sibylle Pflüger, Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks, S.286.

³⁰ Ebd., S.286f.

um auf "der Höhe der Zeit"³¹ zu bleiben, um dem 'Gesicht unserer Epoche' mehr oder weniger vermittelt zu entsprechen. Um damit zu guter Letzt - und das ist der entscheidende Winkelzug der Argumentation - wieder authentisch bzw. historisch zu werden. So schreibt sich das gerade erst verloren Geglaubte, das Totgesagte äußerst lebendig in eine Lektüre wieder ein, die sich damit einmal mehr einer historischen Wahrheit der Texte zu versichern glaubt. Eine andere Arbeit zur Dramatik der achtziger Jahren, die sich den Erscheinungsformen des "Metadramas" widmet und neben Botho Strauß, Thomas Bernhard, Gisela von Wysocki auch Texte Elfriede Jelineks behandelt, spricht diese Logik, in der genau die Kategorien Bestätigung finden, die als verabschiedet gelten, unfreiwillig aus:

Im Rahmen dieser Arbeit soll von der Annahme ausgegangen werden, daß die Form des "Metadramas" *authentisches Stilmittel eines Welterlebens* ist, in dem Entwicklung des Wirklichen, Auflösung von Subjekt und Identität sowie ein *generelles Inauthentischwerden von Erfahrung* entscheidende Charakteristika darstellen.(Hervorh. S.K.)³²

So wird das Theater - immerhin seit Plato als Ort der Inauthentizität und des Scheins denunziert oder verteidigt - paradoxerweise zum letzten Refugium der Authentizität in einer Welt, die im Chaos der Simulakren zu versinken drohe. Oder das Drama in seiner 'Eigentlichkeit' findet erst gar nicht mehr statt - um die apokalyptischere Variante eines Abgesangs zu zitieren, der von der Baudrillard'schen These einer "Agonie des Realen" geleitet scheint und an die argumentativen Standards einer Medienkritik erinnert, die von der Fiktion einer unentfremdeten Eigentlichkeit des vormedialen 'Menschen' ausgeht - auch wenn Medialität hier scheinbar anathematisch ist:

Wenn nicht länger die Primärwelt unmittelbar-persönlicher Erfahrung und Intersubjektivität, sondern eine vielfach vermittelte, hochgradig indirekte Sekundärwelt gesellschaftlicher Abstraktionen bestimmt, was die "Wirklichkeit" des heutigen Menschen ausmacht, so droht dies nicht nur den einzelnen in eine existentielle Krise zu stürzen, sondern das Drama seiner eigentlichen *Grundlage* zu berauben.³³

Die Katastrophe des Raubes, der Enteignung beschert dem dramatischen Helden 'Drama', gleichgestellt mit dem Protagonisten 'heutiger Mensch', einen angemessenen letzten Auftritt, einen Bühnentod, der an Tragik im übrigen nichts zu wünschen

³¹ Vgl. Hanns-Josef Ortheil, Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur. In: Paul Michael Lützeler (Hg.), Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt a.M. 1991, S.36-51, hier S. 39

³² Birgit Brüster, Das Finale der Agonie. Funktionen des "Metadrama" im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1993, S.11.

³³ Hubert Zapf, Das Drama in der abstrakten Gesellschaft, Tübingen 1988, S.8

übrigläßt. Denn der drohende Untergang des Dramas gestaltet sich in dieser apokalyptischen Erzählung ein letztes Mal insofern tragisch, da die Texte, die sich dem Theater verschrieben haben, von ihrem eigenen Prinzip, dem Sekundären, dem Mittelbaren, dem Unechten, dem Fiktiven, dem Parasitären eingeholt und verschlungen würden. Wenn das Sekundäre, das Uneigentliche, das Abgeleitete zur beherrschenden Größe wird, dann schlägt dem Theater und seinen textuellen Zulieferbetrieben als bis dato privilegierte Orte der Ableitung ihre letzte Bühnen-Stunde, oder der Theater-Tod erhält noch einmal Aufschub durch das Anziehen der selbstreferentiellen Schraube im Sinne des Meta-Dramas - so lautet eine theater- und dramentheoretisch gängige Argumentation, die weiterhin unter der Ägide einer strikt binären Primär/Sekundär-Opposition steht, ohne daß die Wirksamkeit dieser Opposition ihrerseits ernsthaft in Frage gestellt würde. Wenn Gattungsgeschichte nicht ohne eine der Historisierbarkeit entzogene "Grund"-Lage bzw. ohne diverse - wie es bei Maja Sibylle Pflüger heißt - "Grundkonstituenten" zu schreiben ist und damit immer wieder eine Rhetorik der Auflösung produzieren muß, in der "das Ende beginnt" - wie Derrida prägnant formuliert,³⁴ ist es wohl ratsam, den Blickwinkel von dem Gesetz der Gattungsgesetze "Drama" bzw. "Theatertext" zu verschieben, um eine tragfähigere Begründung für die Differenzierung eines Korpus von Texten zu gewinnen. Außerdem gerät auch nur durch eine andere Perspektivierung das Interesse Jelineks an dem 'Ort' Theater als mögliche Heterotopie in den Blick, wenn man diese mit Foucault als wirksame, in die Einrichtung der Gesellschaft eingezeichnete Gegen-Plätze definiert, "tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb einer Kultur repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können."³⁵

³⁴ "Ohne sie [die Figur der Klusion, der gleichzeitigen Inklusion und Exklusion der Gattungsmarkierungen S.K.] gibt es weder Gattung noch Literatur, aber sobald dieser Augenblick, diese Gattungsklausel oder -schleuse da ist, in dem Moment, da eine Gattung oder eine Literatur anbricht, wird die Generation begonnen haben: das Ende beginnt." (Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, S.261).

³⁵ Michel Foucault, *Andere Räume*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg.v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig ⁵1993, S.34-46, hier S.39.

2. An das Burgtheater: Postwurfsendungen

*Lesen und Schreiben statt Leben.
(Elfriede Jelinek)*

Die Überschrift dieses Kapitels signalisiert die Art der Unterscheidung, die gegen die Frage der Gattung ins Spiel gebracht werden soll. Meine These ist, daß es sich nicht um mehr, aber auch nicht um weniger als um die Adressierung handelt, die einen Text zu einem Theatertext macht, und daß genau dieses Faktum der Adressierung in den Texten Elfriede Jelineks 'An das (Burg)Theater'³⁶, an die uneinnehmbare Festung Theater, auf vielfältige Weise zu lesen gegeben wird. Was letztlich zählt und was auch - wie oben schon ausgeführt - die einzige Legitimation für die Arbeit Pflügers ist, "Wolken.Heim" in ihre textuelle Reihung aufzunehmen, ist die lesbare Angabe: "Sämtliche Aufführungsrechte im Theaterverlag Nyssen&Bansemer". Ein Theatertext, ein Drama, ein Bühnenstück ist ein verschickter Brief mit Bitte um Antwort, postlagernd abzuholen beim Theaterverlag. Und zwar deswegen, weil idealiter nur einige wenige den Schlüssel zum Abholen dieser Post haben, was realiter - zumindest bei Autoren mit Autorität - durch Drucklegung in einem Buchverlag zu umgehen ist. Dennoch: Ein Theatertext ist die Sendung an eine Institution, die in erster Linie - als Institution - Lektüre-Einrichtung ist, Training der richtigen Lektüre; daran hat auch die sogenannte "Entliterarisierung" des Theaters in der Moderne nichts geändert.³⁷

Die erste Probe in dieser Institution, der, wie immer bei ordentlichen Institutionen, ein die Macht auf sich vereinigender Direktor vorsteht, ist weiterhin die Leseprobe, in der die übersandten Worte gelesen und verstanden werden wollen, nachdem sie vom Direktor oder seinem Stellvertreter, dem Dramaturgen, vor- bzw. aussortiert wurden: Der Text als vorläufige 'Strich-Fassung', die aber je nach Fortgang der Lektüre-Übungen in neue 'Strich-Fassungen' transformiert werden kann. Durchgestrichene

³⁶ "Burgtheater" lautet der Titel eines der Jelinekschen Theatertexte, so daß hier der Titel als Briefumschlag mit genauer Adressenangabe fungiert. Welchen 'Stellenwert' gerade dieses Theater in der kulturellen Identitätsstiftung Österreichs bis heute einnimmt, muß zum Verständnis dieser direkten Adressierung bedacht werden - abgesehen davon, daß es auch genügen würde, einfach an die "Burg" zu schreiben, damit der Brief in Wien ankommen würde: Das Theater als Festung, in die sich Autorinnen aus der Ferne einschmuggeln wollen.

Vgl. Gail Finney, *The Politics of Violence on the Comic Stage*. In: Susan L. Cocalis/Ferrel Rose (Hgg.), *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*, Tübingen/Basel 1996, S.239-251.

³⁷ Um Mißverständnissen vorzubeugen: Die Behauptung, daß das Theater eine Lektüre-Institution sei, will keineswegs eine ontologische Aussage über das 'wahre Wesen' des Theaters sein. Zu bestehen ist allerdings darauf, daß mit der Institutionalisierung theatraler Praxis in der europäischen Aufklärung Lesen zur wichtigsten Tätigkeit avancierte. Zur sogenannten "Entliterarisierung" des Theaters in der Moderne vgl. die Anthologie von Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek b. Hamburg 1982 sowie für den deutschsprachigen Raum Christopher Balme (Hg.), *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870-1920)*, Würzburg 1988.

Worte können je nach Bedarf wieder 'aufgemacht' werden, wie das Vokabular des Theaters diesen Vorgang der Wörter-Selektion nennt. Das Probieren von Lesen findet statt, es ist das Paradigma des Theaters als Institution, unabhängig davon, ob sie sich entscheidet, die Worte erst einmal links liegen zu lassen und zum Beispiel zur Einstimmung auf das (damit schon verstandene und also gelesene) "Thema" zunächst Körper- und Seelentraining zu betreiben, unabhängig davon, ob sie Worte liest, die nicht gesprochen werden sollen, und unabhängig auch davon, was in der Aufführung als (öffentliche) Rück-Sendung mit diesen Worten geschieht. Elfriede Jelinek nimmt das Theater als Ort der Lektüre ernst, nicht nur, indem ihre Texte die Technologie des theatralen Lesens selbst lesen. Diese Texte zwingen auch die Institution Theater zum Lesen, zum Beispiel dadurch, daß sie die eintrainierten Unterscheidungen wie Rolleneinteilung oder Handlungsstränge zurückziehen, die 'Lesen' als Operation des Unterscheidens haben überlesen lassen und das Theater halluzinieren ließ, es sei lediglich der beseelende, verlebendigende Atem toter Buchstaben bzw. Skulpturbilder. Man kann zum Beispiel nicht sicher sein, wann wer handelt bzw. wann eine Handlung unterbrochen ist:

Zum Chorführer (zur Chorführerin) sollte jemand gewählt werden, der gut improvisieren kann, er tritt also zur Rampe und verkündet, das Spiel unterbrechend, ein neues Ergebnis, und der Chor nimmt das dann auf und wiederholt es chorisches. Und zwar so, daß die Handlung eben dadurch unterbrochen wird, es gibt eh keine. (S 7)

Man kann nicht sicher sein, aber in der Lektüre des Theaters müssen Spiel und Unterbrechung des Spiels entschieden werden. Man kann auch nicht sicher sein, wann wer spricht. Die Komplikation steigert sich, wenn das, was zu lesen gegeben wird, nicht nur die Einheit der Figur gefährdet, der "ein fremdes Sagen" untergeschoben ist, wie an anderer Stelle schon gesagt, sondern auch die Einheit der Autor-Figur, die diese Worte übersendet, in Frage gestellt ist:

Also noch einmal, aber anders: Ich werfe sie wie Mikadostäbe in den Raum, diese Männer und Frauen, denen noch Fetzen von Heidegger, Shakespeare, Kleist, egal wem, aus den Mundwinkeln hängen, wo sie sich unter anderem Namen, selbstverständlich sehr oft dem meinen, vergeblich zu verstecken suchten; [...] Jedem das Seine, mir aber alles, so, jetzt habe ich mir mich selbst, eine Doppel-, eine Mehrgängerin von mir, unter das Bürzel geschoben, ohne es gemerkt zu haben. (SK 8f.)

Man kann nicht sicher sein, es sei sogar "egal, von wem" die Worte stammen, die den Männern und Frauen Schauspielern aus den Mundwinkeln hängen, die also nicht gänzlich geschluckt und verdaut wurden und damit das Konzept einer mit sich selbst identischen Theaterfigur in Frage stellen. Doch dieses "egal, von wem" ist kein

Plädoyer für Beliebigkeit.³⁸ Egal ist der Name, die Diskurs-Figur "Autor", die als Wurzel eines Textes, als Urheber der Text-Fetzen fungiert und die eine Einheit suggeriert, die sich von selbst verstünde. Der versandte Text hingegen ist keineswegs beliebig, da er eben gelesen werden muß. Lektüre muß Unterscheidungen treffen, muß die Frage 'wer spricht?' beantworten.

Die Ausstellung dieser Frage in den Theatertexten Jelineks verunsichert die Zurechnung der Textpartikel auf die dem Text vorgängig gedachten Identitäten - sei es eine Rollenidentität, eine Autoridentität oder die Identität der "lieben Zitate" selbst. Aber sie suspendiert diese Frage nicht, sondern lenkt im Gegenteil die Aufmerksamkeit darauf, daß gerade im Theater diese Unentscheidbarkeit immer wieder aufs Neue entschieden werden muß:

Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander auftreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemanden auffiele. Sagt ein Mann. Sagt die Frau. Kommt ein Pferd zum Zahnarzt und sagt. Ich will Sie nicht kennenlernen. Auf Wiedersehn. (KF 37)

Georg Stanitzek hat in seinem Essay zu "Wolken.Heim" diese durch die Rücknahme von Vor-Entscheidungen nicht mehr zu überlesbare Aufforderung zur (Re)Lektüre herausgestellt, ohne explizit darauf hinzuweisen, daß das Theater selbst damit als Lektüre-Anstalt adressiert wird:

Das richtige Zitat? Man kann nicht sicher sein, und diese Unsicherheit aufrechtzuerhalten, gehört zu den wichtigsten Erfindungen der Echo-Installation, welche dieser Text leistet. Deshalb ist dieser 'Essay' als 'Theaterstück' ohne Vorgabe einer Rollenaufteilung angelegt; er fordert die Arbeit am Text als Unterscheidung am Detail; so wird das 'Theaterstück' zum 'Museum Weltkunst. Abteilung Deutschland'.³⁹

Die Arbeit am Text, die Aufführung bzw. Ausstellung als Produkt dieser Arbeit, das zu besichtigen ist, kann nur Produkt einer das Lesen nicht vergessenden Lektüre sein. Wobei darauf zu insistieren ist, daß diese Rücksendung nicht durch das Publikum, die sogenannte Öffentlichkeit erfolgt, für die das Theater so oft metaphorisches Modell abgeben mußte, sondern die Antwort auf die Text-Sendung die

³⁸ Vgl. zur Frage, wer spricht, ausführlicher II.4.

³⁹ Georg Stanitzek, Kuckuck, S.62. Die von Stanitzek gezogene Verbindung von Theater und Museum zieht im übrigen auch die Figur des Heiligen in "Krankheit oder Moderne Frauen", wo in einer Art Verwechslung der Räumlichkeiten die Aufführung zur Ausstellung wird: "Ich erkläre diese Ausstellung für eröffnet." (KF 38)

Aufführung selbst ist. Das Publikum ist 'lediglich' Leser eines öffentlichen Antwort-Briefes:⁴⁰

Ich bin die Herausforderung, doch es liegt an jedem einzelnen, ob er diese Forderung auch annimmt oder mir den Handschuh ins Gesicht zurückwirft, der noch die Form der Hand, der Finger bewahrt hat. (SK 10)⁴¹

Indem diese Stelle die gängige Rede der Herausforderung zitiert, die nicht zufällig an Bedrohung und Duell denken läßt und genau diesen Zusammenhang mit der Metapher des (Fehde)Handschuhs für den übersandten Text ausstellt, macht sie deutlich, daß den dem Theater zugestellten Texten eine Aufforderung zur Antwort eingeschrieben ist. Und die immer mögliche Gefahr, nicht nur daß die Forderung zurückgewiesen wird, eine Zurückweisung, die einer Ohrfeige als Antwort gleichkommt, sondern auch daß die textuelle Sendung entwendet werden kann, daß sie am 'falschen' Bestimmungsort ankommen kann - wie dies zum Beispiel gerade hier, jetzt passiert, indem die 'falsche' Rück-Sendung aus der Institution Universität gegeben wird -, hat schon Hegel in seiner Ästhetik dazu veranlaßt, eine Drucklegung dieser dem Theater zugeeigneten Texte zu untersagen. Er fordert in dem Kapitel vom "Lesen und Vorlesen dramatischer Werke", daß die Texte nur noch in Form von Manuskripten zwischen den "Lokalen, in denen die Skulpturbilder beseelt auftreten", zirkulieren sollten:

...ja, meiner Meinung nach sollte eigentlich kein Schauspiel gedruckt werden, sondern, ungefähr wie bei den Alten, als Manuskript dem Bühnenrepertoire anheimfallen und nur eine höchst unbedeutende Zirkulation erhalten.⁴²

Auch wenn dieser Vorschlag - der seine Institutionalisierung in der Einrichtung von Theater-Verlagen im Laufe des 19. Jahrhunderts fand - als erzieherische Maßnahme für dramatische Dichter verstanden werden will, damit diese eben gerade nicht in den Fehler verfallen, Briefe zu versenden, statt "*gegenwärtige* Rede und Gegenrede" zu simulieren, geht es hier nicht alleine darum, den Status der Schriftlichkeit zu verschleiern.⁴³ Er ist auch der Versuch, die Gefahr der Entwendung zu kontrollieren,

⁴⁰ Vgl. hierzu Helmar Schramm, Theatralität und Öffentlichkeit. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius (Hgg.), Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, Berlin 1990, S.202-242.

⁴¹ Die Rede von der Herausforderung könnte auch ein Zitat sein. Zum Beispiel das Zitat eines Buchtitels: Anke Roeder (Hg.), Autorinnen: Herausforderungen an das Theater.

⁴² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III. In: Werke in 20 Bänden, Frankfurt a.M. 1970, Bd.15, Frankfurt a.M. 1970, S.509.

⁴³ Eine Pädagogik, die gewährleisten soll, daß man schreibt ohne zu schreiben: "Wenn [...] der Dichter nur für einen einsamen Leser schreiben will, so kann er leicht dahin kommen, seine Figuren so reden und sich benehmen zu lassen, wie es uns bei Briefen ergeht. Schreibt uns irgendwer die Gründe für seine Vorsätze und Taten, gibt er uns Versicherungen oder schließt er sonst sein Herz vor uns auf, so treten für das, was wir darauf sagen wollen oder nicht, zwischen den Empfang des Briefes und unsere

die mit der Schrift und ihrer Adressierung a priori verbunden ist, die Gefahr, daß sie in falsche Hände gerät: Texte unter Verschuß, Verknappung der Zirkulation, damit das, was Schrift erst möglich macht, nämlich immer schon in die falschen Hände geraten zu sein, möglichst wenig Spiel-Raum erhält. Der Schriftverkehr darf möglichst nicht zwischen Dichter und (einsamem) Leser stattfinden, sondern nur zwischen Dichter und demjenigen, der in der Lage ist, Skulpturbilder zu beseelen. Der Mangel an Gegenwärtigkeit, an Präsenz, an Fülle gerade derjenigen geschriebenen Worte, die nichts anderes als "gegenwärtige Rede und Gegenrede" simulieren sollen, scheint zu selbstentlarvend, als daß man riskieren könnte, diesen Mangel auch dort zu lesen zu geben, wo die Vergegenwärtigung dieser unglückseligen Worte nicht stattfinden kann. Nur einige wenige sollen dem 'Schock' des Mangels ausgesetzt werden; und zwar diejenigen, die diesen Schock augenblicklich in Triumph übersetzen können, indem sie sich an die Auffüllung der Lücke machen.

Damit markiert diese Stelle auch das erfolgreiche Ende einer Entwicklung, die man als Eintreibung (literarischer) Texte auf die Szene bezeichnen könnte.⁴⁴ Die Geschichte der Literarisierung des Theaters seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ist vor allem als eine Usurpationsgeschichte erzählt worden,⁴⁵ als eine Katastrophe, die dem Theater seine "Eigentlichkeit" geraubt habe, indem sie es zum bedeutungsindifferenten Medium der Texte, zum Sprachrohr der Literatur abgewertet habe. Und die Rückeroberung seiner "Eigentlichkeit" im Laufe der theatralischen Moderne sei keineswegs erfolgreich verlaufen, denn: "Das Theater ist eine Institution sinnlicher Vergegenwärtigung dramatischer Texte" - so heißt es noch in dem Grundkurs Literaturwissenschaft von 1981 unter dem Oberkapitel 'Literarische Institutionen', während sich gut zehn Jahre später die Erörterung des Theaters signifikanterweise an

wirkliche Antwort vielfache Überlegungen und Vorstellungen ein. [...] In der *gegenwärtigen* Rede und Gegenrede aber gilt die Voraussetzung, daß im Menschen sein Wille und Herz, seine Regung und Entschließung direkter Art sei, daß überhaupt ohne jenen Umweg [...] mit dem unmittelbaren Gemüt Aug zu Auge, Mund zu Mund, Ohr zu Ohr aufgenommen und erwidert werde." (ebd., S.508f.)

⁴⁴ Daß diese Eintreibung mit einer Vertreibung einherging, ist inzwischen vielfach nachgezeichnet. Ein Beispiel, was man noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Theater unter dem Stichwort 'Komödie' verstand, sei an dieser Stelle trotzdem zitiert: "Unter den Komödien begreife ich alle weltliche und geistliche Schauspiele. Dazu gehören Gaukler, Taschenspieler, Seiltänzer, Marionetten, Komödien, Tragödien, Charfreitagsprozessionen, Mirakelwirkereien etc.etc.etc." (Johann Pezzl (1784), zitiert nach Reinhart Meyer, Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. In: Rolf Grimminger (Hg.), Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3, München/Wien 1980, S.186-216, hier S.186). Diese Taxonomie erinnert ein wenig an den von Foucault in seinem Vorwort zu "Die Ordnung der Dinge" zitierten Text von Jorge Luis Borges, der wiederum eine gewisse chinesische Enzyklopädie zitiert. Das Tableau von dem, was alles Theater sein kann, ist für unseren Diskurs fast genauso undenkbar geworden, wie das Tableau von Tierarten, das diese Enzyklopädie zu lesen gibt. Vgl. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 17-28.

⁴⁵ Zur Literarisierung des Theaters vgl. vor allem die diskursanalytische Studie von Rudi Graf, Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht, Tübingen 1992.

anderer Stelle wiederfindet.⁴⁶ Daß die diskursive Verknüpfung von Literatur und Theater damit auch die Texte mit der Katastrophe eines Verlustes geschlagen hat, ist hingegen kaum in ihrer Rhetorizität aufgearbeitet, nicht obwohl, sondern gerade weil der Diskurs fast ungebrochen funktioniert. Gemeint ist eine Theorie des Dramas als per definitionem defizitärem Text, die die andere Seite der Literarisierung des Theaters abgibt: die Theatralisierung der Literatur, die aber nichts anderes ist als die Verschiebung des irreduziblen Mangels der Schrift auf einen bestimmten Korpus von schriftlichen Texten. Der Versuch der Synthese von Literatur und Theater - ein Medienverbundsystem avant la lettre - hat auf beiden Seiten der Differenz eine gleichsam symmetrische Lücke eingeschrieben, die nur durch die jeweils andere Seite aufgefüllt bzw. geschlossen werden kann. Schon 1750 schreibt Lessing in seiner Vorrede zu den, zusammen mit Christian Mylius herausgegebenen "Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters":

Wer weiß nicht, daß die dramatische Poesie nur durch die Vorstellung in dasjenige Licht gesetzt wird, worinne ihre wahre Schönheit am deutlichsten in die Augen fällt? Sie reizet, wenn man sie liest, allein sie reizet ungleich mehr, wenn man sie hört und sieht. [...] Wer sieht also nicht, daß die Vorstellung ein notwendiges Teil der dramatischen Poesie sei? Die Kunst dieser Vorstellung verdient derothalben unsrer Aufmerksamkeit eben sowohl, als die Kunst der Verfassung.⁴⁷

Die Kunst der Vorstellung, die Rhetorik des 'Vor Augen' kann und soll die Kunst der Verfassung also nicht selber leisten; der Schrift scheint hier genau der verlebendigende Halluzinations-Effekt entzogen, der erst durch das Theater ins Spiel kommen soll. Um das Theater in die "dramatische Poesie" einzutreiben, muß - parallel zur Vertreibung der "Harlekinaden" von der Szene - eine Austreibung rhetorischer Effekte aus der "Poesie" stattfinden: Die Schrift hat keine "wahre Schönheit", diese verbleibt im Dunkel, erst das Theater kann der Schrift ihr Licht geben. Ohne das "notwendige Teil" der Kunst der Vorstellung bleibt die Kunst der Verfassung dramatischer Poesie unhörbar und unsichtbar. Was im übrigen - wenn es stimmt, daß der Anspruch aller Dichtung die Sichtbarmachung des Unsichtbaren und die Hörbarmachung des Unhörbaren ist⁴⁸ - dazu führt, daß die dramatische Poesie gar keine Poesie, keine Dichtung wäre, zumindest keine anspruchsvolle Dichtung.

⁴⁶ Christian W. Thomsen, Theater. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hgg.), Grundkurs Literaturwissenschaft 2, Reinbek b. Hamburg 1981, S.214-236, hier S.214. In der Neuausgabe von Brackert/Stückrath (Hgg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek b. Hamburg 1992, verschiebt sich signifikanter-weise der Aufsatz über das Theater von dem Kapitel über literarische Institutionen zu dem neu hinzugekommenen Oberkapitel 'Realisierungsformen des Literarischen' (Hans-Thies Lehmann, Theater als szenische Darbietungsform, S.347-359.)

⁴⁷ Gotthold Ephraim Lessing, Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters (1750). In: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg.v. Wilfried Barner. 1743-1750, Frankfurt a.M. 1989, S.723-733, hier S.730.

⁴⁸ Vgl. I.1, Paul de Man, Hypogramm und Inschrift, S. 411.

Prosopopoiia als Figur des Zum-Sprechen-bringen und Hypotypose als Figur des Vor-Augen-Stellen sind delegiert an die Institution Theater, dem Text bleibt nichts, als leeres Signifikanten-Material zu sein. Und das Theater wäre die Figur der reinen Vorstellung, der das, was vorzustellen ist, abhanden gekommen ist: "die Sichtbarkeit von nichts oder von sich."⁴⁹ Damit wären beide, der Text und das Theater, allerdings radikal unlesbar, während Lesbarkeit doch die Voraussetzung ist für jedwede Aufführbarkeit als wiederum lesbare Antwort auf Text-Sendungen. Also Korrespondenzen:

Die Bühne ist der Ort, wo wir unsre Seele abgeben und eine kleine Marke dafür bekommen. Damit wir wissen, wohin wir unser Innerstes abschicken können. Ich habe frankierte Autogrammkarten, ein paar sind noch übrig. Die heutigen Schriftsteller werden die Lücken im Text, die unsre vergilbenden Fotos hinter-lassen, niemals ausfüllen können. Ohne unser Feuer können sie nichts! Sie sind nicht mit genügend Kohle gesegnet und können sich nicht einmal selbst entzünden. Sie sind wie Mumien, die unnötigerweise auch noch eingeschlafen sind. So ver-brennen wir uns die Finger an uns selbst, weil sie kein Feuer für uns haben.⁵⁰

Soweit "eine berühmte Burgschauspielerin" in dem jüngsten Text von Jelinek, der der erste Teil einer "Kleinen Trilogie des Todes" ist und als Titel den Titel eines Liedes von Franz Schubert variiert: Die Burgschauspielerin als "Erlkönigin". Sie ist tot und wird, in ihrem Sarg sitzend, dreimal um das von einer "riesigen Leinwand" verhängte Burgtheater herumgetragen. Eine Leichenrede auf sich selbst, auf die Arbeit der Schauspielerin ergeht: "Ich muß immer, in jeder Rolle, so aussehen, als ob der Boden unter mir brennt, weil ich mich so angestrengt habe." (E 57) Eine vor lauter Anstrengung vergilbende Arbeiterin, die aber doch nur unfreiwillig als Lückenfüllerin abdankt, weil sie gelernt hat, die Lücke der Mumien - das Leben selbst - zu 'sein'. Doch wenn die Mumien eingeschlafen sind, also aufgehört haben, auf Erweckung zu warten, dann bleibt nur Selbsterweckung bzw. Selbstentzündung - und die kommt einer Selbstverbrennung gleich. Noch eine Untote, die zwischen erstem und zweitem Tod geistert,⁵¹ die gegen ihre "Entfernung" aus dem Theater, wo sie sich als "Frischhaltepackung über uns ergießen und uns erschüttern, ich meine überschütten"

⁴⁹ Jacques Derrida, *Dissemination*, Wien 1995. Das Theaterdenken Mallarmés lesend, heißt es dort: "Dieser 'Materialismus der Idee' ist nichts anderes als die Inszenierung, das Theater, die Sichtbarkeit von nichts oder von sich. Eine Inszenierung, die nichts illustriert, die das Nichts illustriert, den Raum erhellt, die Verräumlichung als nichts, als weiß re-markiert: weiß wie eine noch nicht geschriebene Seite oder als Differenz zwischen den Zügen..." (S.233)

⁵⁰ Elfriede Jelinek, *Erlkönigin*. In: *Theater heute* 2 1999, S.57-61, hier S.57. Der Text wird im folgenden unter der Sigle E zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Erstveröffentlichung in *Theater heute*.

⁵¹ Der Erlkönig ist bekanntlich der König der Elfen, die in der germanischen Sage Mittelwesen zwischen Menschen und Göttern, aber auch Totenseelen sein können.

konnte,⁵² vehement protestiert und droht, wiederzukehren, um im Namen des Lebens von den Text-Mumien Besitz zu ergreifen:

Ich ergebe mich nicht. Nicht Ihnen! Zornige Torten warten auf Tischen,
der Schlagedrauf, das Gipfelkreuz aus schneeigem Obers an ihrer
Spitze biegt sich im Sturm. Doch hier geben Menschen den Ton an!
Diese Torten sind nicht käuflich zu erwerben. Die Dichter schließen
Lücken im Leben. Bitte, gebe ich Ihnen halt doch ein Stück von mir,
als wärs ein Stück von mir. Hab ich schließlich selbst gebacken! (E 58)

Texte schließen Lücken im Leben und Schauspieler schließen Lücken im Text - so das Modell, das nicht mehr funktioniert, weil es zu keinem Zeitpunkt funktioniert hat, aber doch nicht richtig ins Grab eingelassen ist. Und so fordert die Untote am Ende schließlich doch von ihren Totenträgern, sie aus ihrer unbequemen Lage zwischen Leben und Tod zu befreien und endlich Totengräber zu sein. Damit die Leiche endlich ins Grab gelegt werden kann, statt sie immer wieder um die Ecken der Burg zu bringen. Es ist diese Logik zwischen Theater und Text, die den irreduziblen Riß zwischen den beiden Elementen schließt, indem das jeweils Andere als Fetisch-Pflaster für die eigene Wunde zu fungieren hat, die zu Grabe getragen werden will:

Außerdem bin ich schon fort. Keine Angst, ich bleibe natürlich immer da. Bei Ihnen. In meinem schönen Kostüm in meinem lieben Grab, da bleibe ich gern. Bringen Sie mich endlich hin! Es genügt nicht, wenn Sie mich dauernd um die Ecke bringen. Drei- bis viermal genügt nun wirklich. Mehr ist bei diesem Haus nicht drin. Danke. (E 61)

Doch in der Literaturwissenschaft wird sie weiterhin unermüdlich und feierlich um die Ecke gebracht. Und die logische Konsequenz aus der Verweigerung, das Theater als Institution der Versinnlichung/Verkörperung/Vergegenwärtigung abtreten zu lassen, ist die Verwandlung des Textes in eine Leiche. Denn gleich, anhand wie vieler und anhand welcher gattungspoetologischer Kriterien die Eigenart eines Theatertextes bestimmt wird - bis heute gilt, daß in der szenischen Realisierung "das Drama sich erst vollendet [...]".⁵³ Und Manfred Pfister spricht in seiner einflußreichen Monographie

⁵² Elfriede Jelinek, Ich möchte seicht sein. In: Christa Gürtler (Hg.), Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt a.M. 1990, S.157-161, hier S.160: "Doch nun zu unsren Mitarbeitern: Wie entfernen wir diese Schmutzflecken Schauspieler aus dem Theater, daß sie sich nicht mehr aus ihrer Frischhaltepackung über uns ergießen und uns erschüttern, ich meine überschütten können? [...] Schließen wir sie als Inventar unseres Lebens einfach aus! Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!"

⁵³ Bernhard Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart 1980, S. VII. In einer theaterwissenschaftlichen Arbeit heißt es: "Nur die opsis oder szenische Darbietung ist echtes Differenzkriterium und als solches das wesentliche Merkmal des Dramas." (Ulrike Stephan, Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse, München 1982, S. 68). Vgl. auch in historischer Perspektivierung Peter Langemeyer, Theater als Verwirklichung des Dramas. In: Horst Turk/Jean-Marie Valentin (Hgg.), Konvention und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik 17.-20. Jahrhundert (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 30), Bern/Berlin/Frankfurt a.M. 1992, S.117-132.

"Das Drama" vom dramatischen Text als plurimedialen, von dem das "literarische Textsubstrat" zwar Fundament ist, aber im Vergleich zum "Superzeichen" dramatischer Text eben nur Mangel-Zeichen sein kann, das auf seine Steigerung zum Superzeichen mehr oder weniger geduldig warten muß.⁵⁴ Die Aporie, die sich aus diesem Warten auf eine nicht selbst zu vollbringende 'Vollendung' ergibt, ist, daß die Texte ihre eigentliche Bestimmung gerade dadurch verfehlen, daß sie Texte sind. Dieses Konzept eines defizitären Sonderstatus dramatischer Texte im Vergleich zu anderen Textsorten hat dazu geführt, daß sich die Literaturwissenschaft als Lektüre-Institution nicht zuständig fühlt und die Arbeit einer Theaterwissenschaft überläßt, die sich aber eben nicht als Wissenschaft vom Lesen begreift. Beispiele für diese Nicht-Zuständigkeits-Erklärungen sind Legion. Als besonders signifikantes, da implizites Exempel für die Verzichtserklärung der Literaturwissenschaft läßt sich Georg Stanitzeks kritische Besichtigung der gängigen Gliederungen von Werkausgaben lesen, die nachweist, daß Kommunikation gleichsam als "Gegen-Grundbegriff" für die Sprache der Dichtung fungieren mußte und muß. Je weniger kommunikativ, desto dichterischer der Text. Er beschreibt das Ergebnis seiner Recherchen so:

...(zum Beispiel Werkausgabe, wie zu gliedern? Folgendermaßen: Erste Abteilung, erster Band: Gedichte, in der Mitte irgendwo: Romane; letzter Band: Essays; schließlich Zweite Abteilung: Briefe, im Anhang Gespräche.) In welcher Form auch immer es vorkommt, die Ordnungskapazität des Schemas ist abhängig von der eingebauten Entgegensetzung zur Kommunikation.⁵⁵

Diese Selektion einer Lektüre von Werkausgaben als Ordnungsschema entbehrt insofern nicht einer gewissen Ironie, da sie wohl nicht zufällig selbst Dramen irgendwo zwischen Anfang-Mitte-Ende 'verschwinden' läßt. Das Modell von Literatur, das Georg Stanitzek hier kritisch kommentiert, kennt nämlich letztlich keinen Platz für Texte, die dem Theater überantwortet sind. Und indem noch der Beobachter dieser Plätze-Hierarchie den Ort der Dramen als nicht relevant für seine Beobachtung zu erkennen gibt, bestätigt er letztlich selbst den Ausschluß aus dem "Kommunikationsmedium Literatur".

Diejenige Literaturwissenschaft, die nicht auf die Lektüre von Texten für das Theater verzichten will, hilft sich angesichts des neueren Textmaterials meist damit, Theatralität bzw. Performativität gleich den Texten selbst zuzuschlagen. Aber gerade Lektüren, die mit den Kategorien von Theatralität und Performativität operieren, vollenden letztlich das diskursive Modell des Literatur-Theaters, das den Texten eine auffüllbare Leerstelle zuschreibt. Sie machen die Texte für sich dadurch lesbar, daß sie

⁵⁴ Manfred Pfister, *Das Drama*, München ⁵1988, S.19 und S.24.

⁵⁵ Georg Stanitzek, *Kommunikation (communicatio & Apostrophe einbegriffen)*. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.), *Literaturwissenschaft*, München 1995, S. 13-30, hier S.15.

die Selbst-Auffüllung der Leerstelle behaupten. Die implizite Diagnose lautet, die Texte hätten ihren Status als defizitäre abgelegt, indem sie das, was ihnen fehlt, selbst in sich eingebaut hätten. Zu guter Letzt wäre die Selbst-Vollendung doch noch gelungen, womit sich das Theater allerdings erledigt hätte:

Wenn in Müllers Arbeiten schon eine Regiearbeit gleichsam vorweggenommen ist - was bleibt dann dem Regisseur zu tun? Haben Müllers Texte vielleicht schon so viel theatralische Reflexion in sich, daß sie nicht zufällig, sondern wesentlich dem Regisseur fatalerweise fast alle Arbeit schon abgenommen haben?⁵⁶

Dieselbe Argumentation findet sich selbstverständlich auch bei der Analyse Jelinekscher Theatertexte:

Die Verwandlung von Objektsprache in Metasprache und *deren* Inszenierung ist grundlegend für Jelineks sprachliches Verfahren, dem damit übrigens sein Theater schon so immanent ist, daß ein *mise-en-scène* fast als Tautologie erscheint.⁵⁷

Und komplementär dazu ergeht strukturell folgerichtig die Rede von der Dramatisierung des Theaters: Selbstvollendung auch auf der anderen Seite der Differenz, womit sich dann auch das 'Drama' erledigt hätte. So heißt es zum Beispiel in einer Arbeit über die "Dramen- und Theaterästhetik" Friederike Roths resümierend:

Das Dramatische ist in die einzelnen Zeichen- und Wahrnehmungssysteme selbst verlegt. Die Konstituenten des Theatralischen werden selbst in ihrer Zeichenhaftigkeit dramatisiert und produzieren so ihren eigenen Metadiskurs. Die Spiegelung der eigenen Wahrnehmungs- und Konstruktionsprozesse des Zuschauers auf der Bühne, die gerade durch die Dramatisierung aller theatralischen Elemente erreicht wird, begründet eine völlig neue Rezeptionssituation.⁵⁸

Anders, aber gleich behauptet ein Aufsatz über postmodernes Theater:

Das Drama ist in die Zeichensysteme verlegt, die Rollenpersonen, Raum, Zeit und Handlungskontinuum generieren, es wird zum Drama der Dekonstruktion der dramatischen Konstituenten. [...] Das Drama ist in die Sinne verlegt, Auge und Ohr haben die Bedingungen von Sehen

⁵⁶ Hans-Thies Lehmann, Müller/Hamlet/Grüßer/Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung. In: Christian W. Thomsen (Hg.), Studien zur Ästhetik des Gegenwartsdramas, Heidelberg 1985, S.33-45, hier S. 41.

⁵⁷ Marlies Janz, Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek. In: Christa Gürtler (Hg.), Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt a.M. 1990, S.81-97, hier S. 83.

⁵⁸ Lisa Hottong, Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth, Tübingen/Basel 1994, S.149.

und Hören, den Weg, der zum Verstehen führt, selbst zu rekonstruieren.⁵⁹

An anderer Stelle hat Helga Finter den historischen Punkt der Dramatisierung von Theater und der Theatralisierung des Dramas allerdings vorverlegt. Dort markieren schon die Theaterutopien der literarischen Moderne den Zeitpunkt, "wo die Schrift anfängt, den Rahmen des Buches zu sprengen, wo sie das Theater fordert, um räumlich zu werden, wo die Schrift als Theater und das Theater als Schrift erprobt wird."⁶⁰ So gelesen hat die vermeintliche Verabschiedung des Literaturtheater-Modells lediglich die letzte Konsequenz aus diesem Modell gezogen und schreibt es damit zu Ende, statt mit ihm zu brechen. Jetzt wird der Zusammenschluß des Differenten zumindest annähernd zum Identischen: Theater als "theatraler Text" und Text als "Texttheater" "nähern sich einander an."⁶¹

Gegen diese Versuche, die Entkopplung von Text und Theater, die Auflösung des Medienverbundsystems durch die Einschreibung des 'fehlenden' Mediums auf der jeweils anderen Seite zu suspendieren, gilt es mit Jelinek zu argumentieren. Denn - so meine These - ihre dem Theater zugesandten Texte geben zu lesen, daß es weder um eine Ineinsetzung der Medien von Schrift und Theater noch um ein Modell der wechselseitigen Zuhilfenahme bei der Schließung einer Leerstelle geht, sondern daß hier die Differenz zwischen Schrift und Theater radikal ernstgenommen wird. Und zwar ist diese Berücksichtigung der Differenz deswegen als radikal zu bezeichnen, weil sie das Ende der wechselseitigen Auffüllung anstrebt, weil sie ernstnimmt, daß beide schon in sich differieren, weil das Theater den Riß im Leben und die Schrift den Riß im Tod zeigen soll, was einen gemeinsamen Auftritt keineswegs ausschließt. Und was vor allem keine Korrespondenz zwischen den beiden ausschließt. Gerade der Entzug derjenigen textuellen Markierungen, die dem Theater die Funktion der Verlebendigung vorschreiben, sowie die Vertextung derjenigen Körperarbeit, die im Zeichen dieser Verlebendigungs-Funktion steht und die Roland Barthes als eine "Art gymnastischer Übung" an der "Muskulatur aus Leidenschaften" bezeichnet hat,⁶²

⁵⁹ Helga Finter, Das Kameraauge des postmodernen Theaters. In: Christian W. Thomsen (Hg.), Studien zur Ästhetik des Gegenwartsdramas, Heidelberg 1985, S.46-70, hier S. 47.

⁶⁰ Helga Finter, Der subjektive Raum, 2 Bde., Tübingen 1990. Bd.1 Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären, S.6. So argumentiert im übrigen auch Gerda Poschmann: "In der performativen Dimension des Textes ist seine Theatralität angesiedelt." (Der nicht mehr dramatische Theatertext, S.337.)

⁶¹ Ebd.

⁶² Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, S.80: "Der (naturalistische) westliche Schauspieler ist niemals schön; sein Körper will sich als physiologisches, nicht als plastisches Wesen: er ist eine Ansammlung von Organen, eine Muskulatur aus Leidenschaften, deren Triebkräfte (Stimme, Mimik, Gesten) sämtlich einer Art gymnastischer Übung unterworfen werden." Barthes' kritische Lektüre des "westlichen Theaters der letzten Jahrhunderte" (ebd., S.84) durch den Blick eines Fremden auf das Theater des Ostens hat Elfriede Jelinek mehrfach aufgegriffen. Auch ihre Lektüren eines Ortes sind von

dienen der Zergliederung einer Einheit von Schrift und Theater, um Korrespondenz zu ermöglichen.

Die Texte arbeiten an der Entzweiung einer falschen Einheit, die vergißt, daß beiden Elementen ein irreduzibler Riß eingeschrieben ist, der durch nichts abzudichten bzw. zu kitten ist und der überhaupt erst Kommunikation zwischen Zeichensystemen in Gang bringt bzw. hält. Das (ritterliche) Duell der Herausforderung in den (bürgerlichen) Gerichtssaal verlegend und die Metapher des Kleides, die an anderer Stelle schon als "Königsmantel Sprache" begegnet ist, wiederaufgreifend, wird das Verhältnis Schrift und Theater von Jelinek folgendermaßen reflektiert:

Und so kommen wir wieder zum Kleid zurück: Da ist ein Gerichtssaal, und ein als Mörder Angeklagter spielt, daß er sich diesen Handschuh nicht anziehen kann, obwohl der Handschuh schreit und schreit, daß er diese Hand bereits kennt, daß er sie schon einmal, indem er über sie kam, besiegt hat. Doch er hat sie nicht geschaffen. Wie? Der Handschuh hätte die Hand nicht geschaffen? Das will ich wohl glauben, aber gewiß ist, daß die Hand den Handschuh gemacht hat, indem sie ihn mit Leben erfüllte, nur um Leben dann wieder auszulöschen, so leicht wie man eben einen Handschuh auszieht, ganz nach Belieben. Auf dem Theater - danke ebenfalls. (SK 10)

Was will der Jelineksche Text-Handschuh, der das Theater herausfordert? Was ist das für ein Opfer, das schreit, es hätte seinen Mörder schon einmal besiegt? Es ist nicht, so beteuert zumindest das Ich, dessen Hand zurückbleibt, dazu da, die Theater-Hand zu erschaffen, aber es möchte auch nicht von Mörder-Hand - eine Hand, die auf dem Theater bekanntlich eine beträchtliche Rolle spielen durfte - mit Leben erfüllt werden, nur um dann nach Belieben links liegengelassen oder gar immer wieder aufs neue ausgelöscht werden zu können. Oder ist es vielleicht umgekehrt? Hat der Kontext der oben zitierten Textstelle, wo der Handschuh als textuelle Forderung eines Ich fungiert, das ihm, dem Handschuh, die Form seiner Hand zur Bewahrung gegeben hat, hier eine mißliche Fehllektüre heraufbeschworen? Geht es nicht vielmehr um eine mörderische Text-Hand, die den nach Leben schreienden Theater-Handschuh macht, nur um ihn durch Text-Entzug nach Belieben wieder auszulöschen? Schließlich sagt das Ich an der wiederaufgenommenen Kleid-Stelle: "Ich will, daß die Sprache kein Kleid ist, sondern unter dem Kleid bleibt." (SK 8) Ist damit das Theater der Handschuh für die Schrift, der Schauspieler Hülle für die Sprache? Jelinek hat an anderer Stelle den berühmten Titel Pirandellos "Sei personaggi in cerca d'autore" umgekehrt, indem sie ihn einer umgekehrten Ökonomie der Repräsentation unterworfen hat: "Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sondern das Sprechen sucht eine

der Position der "sprachlosen Ausländerin" geschrieben, die in Kapitel I.5 diskutiert wurde. Zu den gymnastischen Übungen der Ausdrucks-Arbeit vgl. Kapitel II.5.

Hülle."⁶³ Doch auch bei Interview-Aussagen gilt es genau zu lesen, denn hier geht es nicht um die Technologie des Theaters, sondern um die Technologie der Schrift. Um den Effekt der Figuration, die schon der "Schreibprozeß" erzeugt. Somit sind schon die Text-Figuren Hüllen, Kleider, die durch Lesen und/oder durch Schauspielen nicht nachträglich substantialisiert werden, sondern eher einer Begegnung mit anderen Hüllen, Kleidern, Schauspieler-Körpern ausgesetzt werden sollen: "Belästigen Sie uns nicht mit ihrer Substanz! Oder womit immer Sie Substanz vorzutäuschen versuchen, wie Hunde, die sich mit aufgeregtem Getöse umkreisen."⁶⁴

Gerade die permanente Vertauschung der Positionen von Inhalt/Form, Umfaßtem und Fassung bzw. von Bekleidetem und Kleid in den 'poetologischen' Schriften Jelineks macht deutlich, daß es sich um die Dekonstruktion zweier Fiktionen handelt, die insbesondere an dieser Stelle nicht mit Destruktion verwechselt werden darf. Das Theater soll aufhören, das "Pflaster" für die "nie heilende Wunde Sprache" zu spielen: Ende der Fetischisierung des Theaters. Doch auch der Text soll aufhören, Pflaster, Kleid, Königsmantel oder gar "Einwickelpapier" für den Riß im Fleisch, im Körper, im Leben zu sein - wie es in "Erlkönigin", dem Text, der "nicht für eine Realisierung durch eine Schauspielerin, sondern als Lesetext gedacht ist", heißt: Ende der Fetischisierung des Textes:

Auf dem Theater kann jeder sich selbst begegnen und doch achtlos an sich vorübergehen, weil er sich dabei noch immer nicht fest genug getroffen hat. Ich glaube, das Theater ist der einzige Ort, an dem das möglich ist. (SK 10)

Der Text als Fetisch des Theaters hat genau die Funktion erfüllt, die irreduzible Verfehlung einer Begegnung mit dem Selbst zu verdecken. Damit das Theater der Ort sein kann, der diese Verfehlung denen vorstellt, die meinen, sich getroffen zu haben, muß der Text sich dieser Fetisch-Funktion entledigen. Vielleicht geht es um eine Ethik des Theaters, die Elfriede Jelinek mit ihrem Wunsch nach einem "anderen Theater" zu denken gibt: Es wäre ein Theater, das nicht zwischen den Zeilen liest, um in dieses Zwischen seine Stimmen und Gesichter zu tragen und damit der Abdichtung eines Zwischen(raums) zu dienen; sondern ein Theater, das in den zugeschickten Zeilen liest, um eigene, wiederum lesbare "Zeilen" zurückzuschicken, die dann ebenfalls ihr Zwischen zeigen würden, statt es mühsam zu verdecken: "Der Pullover, das Kleid, auch sie haben ihre Spielräume und Armlöcher."⁶⁵ Die Korrespondenz soll nicht zwischen einer Fülle und einer Hülle stattfinden, wer auch immer jeweils in der

⁶³ Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Anke Roder, Autorinnen: Herausforderungen an das Theater, S.141-160, hier S.152.

⁶⁴ Elfriede Jelinek, Ich möchte seicht sein, S.159.

⁶⁵ Ebd.

Position der Fülle imaginiert wird, sondern zwischen zwei Hüllen, zwischen zwei "Bedürftigen", die sich allerdings mit ihrer (Be)dürftigkeit abgefunden hätten. Die Begegnung zweier Gespenster, die dem jeweils anderen Gastfreundschaft gewähren würde, ohne ihn einverleiben zu müssen, um den eigenen Mangel an Substanz zu verdecken. Wohl eine Ethik, die Unmögliches verlangt, da Fiktion von Substantialität immer notwendig ist, die aber dennoch das Potential der Schrift und des Theaters vermißt, die eigene symbolische Fiktion zu dekonstruieren. Damit würde ausgerechnet die Autorin, der die Austreibung des Theaters durch extreme "Wortlastigkeit" ihrer Texte vorgeworfen wird, den Ort des Theaters ernster nehmen als alle die, die weiterhin "ihre Dichtung in ihn abfüllen".⁶⁶ Aber auch ernster als die, die allzu eilig eine Wiederkehr der theatralen Eigentlichkeit durch Verbannung der Worte von der Szene bejubelt haben.

⁶⁶ Ebd., S.158.

3. Die Ohnmacht der Machtwörter: Regie-Anweisungen

*Die Massaker sind vital geworden.
(Michel Foucault)*

Einer der direktesten Belege dafür, daß eine Vielzahl Jelinekscher Texte sich als Post an die Institution Theater versteht, ist die Tatsache, daß die Autorin selten auf die Tradition der szenischen Unterweisungen verzichtet. Daß eine Text-Arbeit, die von Beginn an um die Frage der Konstitution von Macht durch diskursive Praktiken kreist, sich ausgiebig der Textsorte der Regieanweisung bedient, ist vernachlässigbar nur für Analysen, die auf die Beobachtung der Gattungsauflösung konditioniert sind. Dagegen gilt es herauszustellen, daß die Texte nicht nur selbst "Machtworte" in unterschiedlicher Tonlage sprechen, gleichsam Zahlungsanweisungen zwischen höflicher Aufforderung und gebieterischem Befehl ergehen lassen, sondern daß sie sich auch an "die Macht selbst" adressieren bzw. sich dem Theater als "Künstlername" der Macht zusenden, im Sinne einer Institution, die durch die Praxis der Anrufung einige Subjekte vor den Vorhang zerrt und andere als namenlose Kulissenschieber hinter den Vorhang verbannt:

Wer hat uns die Zinsen gestohlen? Die Macht ist leider namenlos wie nur wenige es freiwillig sein wollen, wohin also sollen wir ihr schreiben? Die meisten von Ihnen sind schon zu Lebzeiten, als wären sie überhaupt nicht. Andererseits braucht die Macht keine Namen, auch wenn sie manchmal welche bekommt. Sie tritt dann unter diesen Namen nur auf, lebt aber woanders. Sie hat auch das Recht sich auszuruhen. Wir sind ihre Künstlernamen! Wohin soll ich mich wenden? [...] Bitte, ich könnte auch alle andren und alles andre spielen! Wo ich auch hinkam, ich hatte den Ruf, eine Bescheidene zu sein. Manchmal ist er mir vorausgeeilt, gemeinsam mit dem Ruf zu unterspielen: ein Kopf an Kopf-Rennen! Die beiden Rufe, die mich vor den Vorhang zerrten, haben sich oft spielerisch gebalgt wie Tiere. Anschließend haben sie friedlich gemeinsam aus einem Napf gefressen. So wurde ich groß und stark, indem ich mich kleingemacht und dann allen andren vorgesetzt hatte. (E 58)

Die Post geht an eine Institution, die, eben als Institution mit Apparat, Direktor und Regeln, zum "Künstlernamen" der Macht avancieren konnte, einer "Bio-Macht" im Sinne Foucaults, die als Verwalter des Lebens und des Überlebens Körper und Seele einer Disziplinierung und Normierung unterwarf und Monstrositäten jeglicher Art - nicht nur von der Szene - verbannte.⁶⁷ Genau zu dem Zeitpunkt, als sich das Theater als Gegen-Macht, als Gegen-Öffentlichkeit oder auch als Vor-Bild für eine

⁶⁷ Zur Machttechnologie, die Michel Foucault mit dem klassischen Zeitalter aufkommen sieht und die er als Ablösung des alten Rechts, "sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*" durch Transformation in eine Macht, "leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*", definiert vgl. zusammenfassend das letzte Kapitel von *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, S.165.

"menschlichere" Gesellschaft zu etablieren meinte, wurde es zu einem der Apparate, der mit seinen Regeln überhaupt erst "den" Menschen erzeugte und die Fiktion einer "menschlichen Natur" in performativen Akten reproduzierte. Und es ist genau diese Technologie des Theaters im Dienste der Macht, das Theater als Machttechnologie selbst, die in der oben zitierten Passage von einem der ehemals angerufenen Subjekte aus der Position des Todes heraus zu lesen gegeben wird: Performanz von Subjekten, die ihre erzeugte "Größe", ihren Wert durch die Suggestion von "Kleinheit", von Nicht-Wert zu tarnen gelernt haben. Damit die, denen diese unterspielte Größe vorgesetzt wird, nicht auf die Idee kommen, selber "groß", also wertvoll werden zu wollen. Ein Theater, das nicht auf Differenz, sondern auf doppelte Identifikation mit den "Vorgesetzten" setzt, auf Identifikation des Darstellers mit dem Dargestellten, sowie auf Identifikation der Hintangesetzten, also derjenigen, die schon "zu Lebzeiten sind, als wären sie gar nicht", mit der vorgesetzten 'Welt', um vergessen zu können, daß sie nicht existieren, sondern nur ek-sistieren. Auch das Theater im Dienst der Macht ist, wie die Sprache im Dienst der Macht, ein Theater, das die Kontingenz ihrer Setzungen durch eine Rhetorik der Natürlichkeit verschleiert und damit die Verwechslung mit der phänomenalen Welt begünstigt. Und genau diese Rhetorik der Entrhetorisierung hat sich mit der Institutionalisierung des Theaters Ende des 18. Jahrhunderts durchgesetzt und ist letztlich bis heute Paradigma theatraler Produktion.⁶⁸ Außerdem ist damit eine Verkleinerung, eine Bescheidung bzw. Normalisierung des Ortes selbst verbunden, die vergessen machen, daß seine Technik des Vorsetzens bzw. des Vorstellens eine Provokation, eine Gefährdung, eine Irritation derjenigen sein könnte, die immer nur sie selbst sein wollen:

Daß sie auf einer Bühne auftreten, gefährdet nicht nur den einzelnen, sondern alle miteinander in den Beziehungen, die sie zueinander herausgebildet haben. [...] Jeder einzelne, der auf dem Theater auftritt, drängt sich vor, weil er den stillen Bestand all der Menschen gefährden möchte, die sich damit zufriedengeben, gerade so eben bestanden zu haben und es, darüber hinaus, nicht einmal zulassen wollen, daß einer vor sie hintritt und über sie herausgehoben wird. (SK 7)

Genau diese mögliche und von Jelinek gewünschte Gefährdung bzw. Verunsicherung des Einzelnen in seiner eingeübten Relation zu den Anderen wird mit der Technik des Unterspielens, des Kleinmachens suspendiert. Es ist ein Theater, das keine Irritation will, sondern beauftragt ist, durch eine Strategie der Bescheidenheit das Bestehenbleiben der gerade so eben Bestandenen zu sichern. Dem Theater als ideologischem Apparat, der im Namen des Menschen das Fortwährende verkörpert,

⁶⁸ Zur Rhetorik der Entrhetorisierung des Theaters vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bände. Bd. 2: Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen - Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen ²1989. Allerdings reflektiert Fischer-Lichte diese Veränderung des theatralen Zeichensystems nicht in ihrer Rhetorizität.

der sich in den Dienst der Erkundung einer Essenz des Menschen als Entität stellt und damit das Vorgestellte mit den Hintangestellten zur Deckung zu bringen sucht und vergessen macht, daß eine Vorstellung immer eine Heraushebung ist, gilt das Interesse der Jelinekschen Text-Sendungen. Denn diese totalitäre Ideologie der Institution Theater ist es auch, die nicht nur aus irgendeinem persönlichen Versagen der Bühnenkünstler, sondern aus strukturellen Gründen dazu geführt hat, daß sie sich ohne Mühe zum Beispiel in den Dienst des Nationalsozialismus stellen konnte; und genau diese Struktur ist es, die in den Texten Jelineks immer wieder die Verbindung zwischen den Totalitarismen Theater und Nationalsozialismus erzeugt, wie es explizit in dem Theatertext "Burgtheater" geschieht. Dieser nimmt zum Ausgangsmaterial die Verwicklung der Wessely/Hörbiger-Schauspielerdynastie in das nationalsozialistische Österreich und läßt mit dem Burgtheater-Zwerg eine Figur auftreten, die sowohl von der Bühne verbannt, als auch vom "Gemeinschaftserlebnis" ausgeschlossen ist.⁶⁹ 'Hygienische Maßnahmen' am symbolischen Körper des Theaters sowie am realen Körper des Politischen, um Kollektivsubjekte konstruieren zu können. Seit "er rein nicht mehr zum Verwenden wor" (B 127), versteckt ihn Resi, die selbst schon als im buchstäblichen Sinne 'zurückgeblieben' geltende, da nicht von einem Mann erwählte Schwester der beiden Schauspiel-Brüder Istvan und Schorsch, vor dem Zugriff der Familie:

ISTVAN *stürzt hin und öffnet die Kredenztür*: Was geht durten in dera Kredenz vur? Erstickte Geräusche, das ist bestimmt a schiacher Bua. [...] *holt den Zwerg hervor*. Jetzt hole ich ihm hervor, und was siach ich? Es ist ein Kretin. Ans Tageslicht mit eahm. Damit er in Gottes schöne Natur speanzeln kann.

ZWERG *höflich*: Grüß Gott! *alle erschrecken nachträglich*. Resi *kniet*.

RESI: Gnade! Gnade! Töte mich, nicht ihn! Ei potz, just schob ich ihn in die Kredenz, und nun ist er gar schon wieder hier. Verschone ihn mit deiner Wut! Is ein flottes Zwergerl, is zum Oabeiten zum gebrauchen. Is eh fleißig und geschickt, des Zwergerl.

KÄTHE *uninteressiert*: Meine Kunst gilt vielmehr dem ewigen und einfachst Menschlichen. Dem großen Gemeinschaftserlebnis. Ich verabscheue alles Künst-liche und Gemachte wie dies zu klein geratene Wesen hier. (B 133)

Es geht also nicht um die Bloßstellung von Künstlern als "ideologische Vollstrecker des Holocaust" - wie Marlies Janz annimmt,⁷⁰ sondern um die Ausstellung eines Verfahrens der gemeinschaftlichen Selbst-Herstellung, die dem sogenannten humanistischen Theater als Totalität zwischen Bühne und Publikum und der

⁶⁹ Elfriede Jelinek, *Burgtheater. Posse mit Gesang* In: dies., *Theaterstücke*, hg.v. Ute Nyssen, Köln 1984, S. 103-150. Der Text wird im folgenden unter der Sigle B zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁷⁰ Marlies Janz, Elfriede Jelinek, S.64.

völkischen Gemeinschaft des Nationalsozialismus gemeinsam ist.⁷¹ Die Bühne, die sich der Darstellung des "ewigen und einfachsten Menschlichen" verschreibt, kann sich auf diese Gemeinschaft des universal Menschlichen nur berufen, indem sie diese über die Konstruktion einer Grenze konstituiert, die ausgeschlossene Körper produziert: Körper, die als künstlich gemachte bzw. als monströse gesetzt sind. Und zwar geht es hier nicht um die traditionelle Feststellung, daß jedes "Wir" den Ausschluß Anderer vollziehen muß, denn damit wären beide, das Wir und die Anderen, immer noch Teile eines vorgegeben gedachten, wenn auch jetzt getrennten Ganzen. Weitreichender ist die Erkenntnis, daß sich zum Beispiel ein symbolisches "Normal-Wir" der wechselseitigen theatralen Spiegelungen überhaupt erst entwirft über die Verwerfung von Körpern, die als monströs gedacht werden. Weder die allgemein-menschliche Art noch die Ab-Art sind diesem Symbolisierungsprozeß ontologisch vorgängig. Und da diese Symbolisierung keinen wesenhaften 'Grund' kennt und daher auch äußerst labil ist, muß sie über permanente Reproduktion stabilisiert werden. Wenn, wie Joseph Vogl gegen die Reduktion von Politik auf das Monopol ritualisierter Staatlichkeit gerichtet schreibt, das Politische der Ort ist, "an dem eine Gesellschaft auf sich selbst einwirkt und ihre Geschichte und die autonomen Gestalten ihres Zusammenlebens selber hervortreibt",⁷² dann war und ist das Theater einer dieser politischen Orte, die die Gestalten hervorbringt und andere in den Tod stößt, indem es sie zu Un-Wesen, also zu Nicht-Repräsentierbaren erklärt:

Über das Gebaren der Menschen stellte ich meine Gebärden, und diese Gebärden wiederum erkannten die Menschen an mir als die ihren wieder. Dafür hätte auch ein Spiegel genügt. Einfach sein. Wie jeder sein. Das ist das Geheimnis meines Klangs. [...] Ich zeige dem Volk, wie eine Frau aus dem Volk ist. Wie eine Frau aus dem Volk spielt, daß sie eine Frau aus dem Volk ist, damit das Volk selber immer wieder sich selbst dienstbar gemacht wird. Wozu es schließlich gebraucht wird. Wie ich muß einfach jede Frau sein! Doch indem Sie mich im Theater, auf der Leinwand besaßen, glaubten Sie, sich endlich selbst zu besitzen. (E 60)

Ein Spiegel hätte genügt - das ist richtig, wenn man den Spiegel nicht als naives Modell einer unverzerrten Wiedergabe des Gespiegelten begreift, sondern als das Ur-Modell einer Ökonomie der Repräsentation, die das Subjekt, das sich spiegelt, durch das Spiegelbild erst herstellt: Das 'Sein' der sogenannten einfachen Leute, des Jedermann wird erzeugt durch das theatrale Bild.⁷³ Ein Individuum erhält zum

⁷¹ Vgl. auch Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*: „Grundlage unserer Schauspielkunst ist in der Tat weniger die Illusion von Realität als die Illusion von Totalität.“ (S.81).

⁷² Joseph Vogl, *Einleitung*. In: ders. (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a.M. 1994, S.7-27, hier S.21.

⁷³ Zur Logik der Repräsentation, für die das Theater Modell steht, sowie zur Frage des "Menschen" vgl. ausführlicher Kapitel II.4.

Beispiel seine Position als Frau aus dem Volk und damit nicht zuletzt als Dienstbargemachte von dem Bühnen-Bild "Frau aus dem Volk". Und dieses Bühnen-Bild spricht den Zwangscharakter und die politische Tragweite dieser Logik deutlich aus: "Wie ich muß einfach jede Frau sein!" Mimesis - hier als rhetorische Figur der Repräsentation verstanden - ist also alles andere als harmlos, und zwar nicht weil sie "Objekte" niemals ohne Mangel abbilden kann, sondern weil sie den Mangel der Objekte im Sich-Selbst-Besitzen imaginär kittet, statt ihn auszustellen.⁷⁴ Und nicht obwohl, sondern weil diese konstruktive Funktion des Theaters als Spiegel für die nachmoderne westliche Gesellschaft abgenommen hat, von anderen Spiegeln übernommen wurde, ist die Lektüre dieses Theaters der mimetischen Bescheidenheit, wie sie u.a. Elfriede Jelineks Texte bieten, möglich und damit vielleicht auch die Ankündigung eines anderen Theaters, welches ein Theater der Differenz als Gefährdung jedweder Identitäten wäre.

Gegen das Verschwindenmachen dieses möglichen "Theaters der Gefährdung" durch 'Bescheidung' ins Allgemein-Menschliche tritt auf jeden Fall in den Jelinekschen Texten eine Autor-Figur an, die sich keineswegs in Bescheidenheit übt. Denn eine der textuellen Strategien, an "die" Macht schreiben zu können, um die scheinbare Harmlosigkeit einer Rhetorik der Natürlichkeit zu entlarven und damit dem Theater seinen Humanismus auszutreiben, ist der durchaus exzessiv zu nennende Gebrauch von Regieanweisungen, ein textuelles Verfahren, das selbst in die Frage der Macht verwickelt ist, indem es "Machtworte" spricht: Einerseits um dem von der Autor-Figur erteilten Verbot, "sich auf dem Theater selber zu begegnen" (SK 12), Nachdruck zu verleihen, um den Bühnenkünstlern implizit ihre eigenen Macht-Praktiken zu lesen zu geben, die mit den Bildern des Wesens "Mensch" dessen Wesenhaftigkeit herstellen, um nachträglich als Spiegelungen dieser vermeintlichen Wesenhaftigkeit gelesen zu werden. Andererseits um den Theatermachern durch teilweise unmögliche Forderungen die Grenzen des technisch Machbaren vorzuführen, allerdings nicht um sie als schöpferische Dilettanten, zum Beispiel im Vergleich zu Film- und Fernsehmachern zu entlarven, sondern um diese Grenze, die, wie noch zu zeigen sein wird, die Grenze des absoluten Verschwindenmachens ist, ins Spiel zu bringen. Darauf wird zurückzukommen sein.

Was aber vor allem vor sich geht in der Nutzung der schriftlichen Anweisungen, ist die Ausstellung des immer möglichen Scheiterns performativer Akte bzw. der Möglichkeit des Scheiterns als Bedingung der Möglichkeit des Gelingens. Und wenn diese Struktur für die Schrift gilt, dann gilt sie genauso für das Theater als

⁷⁴ Daher beginnt der Theater-Monolog "Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)", der die szenische Situation einer älteren Frau vor dem Spiegel etabliert, mit der Konstituierung, der Herstellung der Figur: "Seit längerem allgemein verlacht, werfe ich mich, ein akkurat an den Brustfalten abgenähter Überzug (Inhalt) in meine (Form)". In: Barbara Alms (Hg.), Blauer Streusand, Frankfurt a.M. 1987, S.122-130, hier S.122.

performativem Akt schlechthin. Die voreilige Rede von der Auflösung der Grundkonstituenten des Dramas bzw. von den dezentrierenden Grenzüberschreitungen erweist sich auf jeden Fall bezüglich der Regieanweisungen als völlig ungenügend, um das Jelineksche Spiel mit den Machtwörtern lesen zu können.⁷⁵ Irreführend ist auch die neutralisierende Bezeichnung als Nebentext, die von Roman Ingarden in die deutschsprachige Literaturwissenschaft eingeführt und von einer strukturalistischen Dramenanalyse etabliert wurde:

Vor allem ist auffallend, daß in einem "geschriebenen" Drama zwei verschiedene Texte nebeneinander laufen: einerseits der Nebentext, d.h. die Angaben darüber, wo, in welcher Zeit usw. sich die betreffende dargestellte Geschichte abspielt, wer gerade spricht und eventuell auch, was er momentan tut usw., andererseits der Haupttext selbst.⁷⁶

Nicht nur, daß diese Beschreibung auf dem alleinigen Kriterium der Übersetzung in reale Gegenständlichkeit durch die Aufführung beruht. Der keineswegs harmlose Term des Nebentextes verschleiert auch die Befehlsstruktur, die dem Status dieser Textsorte inhärent ist. Der Text einer Regieanweisung inszeniert zwangsläufig, unabhängig von historisch unterschiedlicher Ausformulierung, einen Herrschaftsanspruch aus der Ferne, der den Ort der Bühne instruiert und kontrolliert. Vorgeschrieben wird nicht nur das Sagbare, sondern auch das Sichtbare und Hörbare. Er ist die Macht-Strategie des dramatischen Textes, die Autorfunktion zu sichern, also eine beständige Anwesenheit trotz unvermeidlicher Abwesenheit sicherzustellen. Adressiert an den Regisseur als privilegierten Leser-'Konsumenten', der aber im Gegensatz zum Schreibenden als 'Produzent' über die theatralen Produktionsmittel verfügt.⁷⁷ Jelineks Regieanweisungen lassen sich als Inszenierung dieser Inszenierungen lesen. So erschöpfen sie sich bezeichnenderweise nicht in der Konstatierung dessen, was zu sehen gegeben bzw. wie und von wem die Sätze zu hören gegeben werden sollen, sondern sind auch immer wieder gesetzt als performative Akte eines Befehls: *"...das muß choreographiert werden. Müssen Sie halt*

⁷⁵ So analysiert Pflüger die Regieanweisungen nur unter dem Aspekt der formalen Dezentrierung, ohne ihre Rhetorizität zu lesen, die der Erzeugung einer Autor-Figur durch Adressierung an Befehlsempfänger und/oder Dialogpartner dient: "Haupt- und Nebentext gehen ineinander über und sind sich gegenseitig eingeschrieben. Diese Verfahren machen eine Unterscheidung von Haupt- und Nebentext, von Zentrum und Peripherie unmöglich. Das Unterlaufen der Unterscheidung kommt einem Angriff auf die Gattung Drama gleich und hat von daher Konsequenzen für dieses Drama als ganzes. Statt eines zentralen Haupttextes, der vom Nebentext in den 'richtigen' Rahmen gestellt wird, entwickelt Krankheit eine dezentrierende Dramenstruktur." (Vom Dialog zur Dialogizität, S.113).

⁷⁶ Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Halle (Saale) 1931, S.209. Manfred Pfister übernimmt die Begriffe Haupt- und Nebentext für die Klassifizierung, auch wenn er darauf hinweist, "daß die quantitativen und qualitativen Relationen zwischen den beiden Textschichten, die durch diese Bezeichnung suggeriert werden, keineswegs von überhistorischer Konstanz sind." (Das Drama, S.35).

⁷⁷ Vgl. dazu Corina Caduff, "Ich gedeihe inmitten von Seuchen". Elfriede Jelinek - Theatertexte, Bern/Frankfurt a.M. 1991.

üben!" heißt es rigide in "Raststätte oder Sie machens alle."⁷⁸ Manchmal wird aber auch höflich gebeten: "*Bitte schön, aber ohne Sinn, deklamieren!"*" (SS 44). Oder es werden Vorschläge gemacht, die einen Dialog zwischen Autor-Figur und Leser-Figur fingieren, die quasi zusammen mit dem Leser überlegen und ihm die Entscheidung der Frage überlassen: "*Die Person Heideggers bitte mit einem winzigen Zitat nur andeuten, vielleicht der Schnurrbart? Hannah Arendt desgleichen.*" (T 5) Was an diesen angeführten Stellen auffällt, ist die ausgestellte Verwendung von rhetorischen Kommunikations-Figuren, die der Adressierung der Schrift dient, die ihr eine Stimme gibt, indem sie dem Anderen eine Möglichkeit zur Antwort zuschreibt. Es ist die Apostrophe, die sich in das, was rhetorisch gelesen fälschlicherweise als Nebentext von Dramatik bezeichnet wird, immer wieder einschmuggelt, manchmal fast unmerklich:

Der Fleischer, er ist übrigens in rosa Häkelkleidung mit Häkelschürze und trägt einen gehäkelten Schweinskopf über seinem eigenen, nimmt seinen Platz ein und überzieht ein, zwei faschierte Laibchen mit Häkel und überreicht sie Margit S., die die Laibchen an ihrer Kleidung festnäht. (SS 22)

"Übrigens"? Was soll dieses beiläufige "übrigens" bei der Beschreibung eines szenischen Vorgangs, der alles andere als selbstverständlich ist? Genauso wie Jelineks Prosa-Texte Kommunikation mit der Leserschaft simulieren, markiert dieses "Übrigens" die direkte Hinwendung zum Regisseur - sei es ein realer oder ein symbolischer Regisseur -, die vorauszusetzen scheint, daß das Beschriebene auf der Szene realisiert werde. Doch die Macht der sogenannten Machtworte, der Vor-Schrift ist äußerst labil, da die Möglichkeit des Mißlingens die Voraussetzung ihres Gelingens ist. Zitieren wir noch einmal den letzten Satz einer Vorschrift, die die Beschreibung einer "Handarbeitslandschaft" ist und die den Regisseur zum Handarbeiter macht, indem sie ihm die Verstrickung bzw. Verhäkelung der zu lesen gegebenen Sätze vorschreibt:

*Die Aufteilung der Texte, falls nicht eigens angegeben, frei nach Belieben.*⁷⁹

Daß dieses "frei nach Belieben" abhängig bleibt von der imaginären Autorität einer Autorposition, die sich eine verbindlichere Angabe vorbehält und in der Buchfassung des Textes auch realisiert hat, ist eines der zahlreichen ironischen Spiele, durch die die

⁷⁸ Elfriede Jelinek, Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie. In: dies., Neue Theaterstücke. Mit einem "Text zum Theater" von Elfriede Jelinek, Reinbek b. Hamburg 1997, S.69-134, hier S. 120. Der Text wird im folgenden unter der Sigle R zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Da die Unterscheidung zwischen Sprechtext und Regieanweisung durch Kursivierung auch typographisch markiert ist, werden im folgenden alle Textstellen, die nicht dem Sprechtext angehören, kursiv gesetzt.

⁷⁹ Stecken, Stab und Stangl. In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 129 1995, S.7

Autorin das oszillierende Machtverhältnis zwischen Autor-Schöpfer und Leser-Regisseur aufgreift. Auf der einen Seite wird eine Freigabe des Textes zugesichert, ohne allerdings darauf zu verzichten, mit dem Beliebigkeits-Topos eines der geläufigsten Argumente gegen moderne und postmoderne Regie-Kunst anzuzitieren. Ein paradoxer Vorgang: Die Autorität autorisiert im Medium der Schrift, daß mit der Übergabe des Textes in die Hand des Regisseurs die Autorität der Vor-Schrift abgedankt habe. Das Versprechen eines Rückzugs wird gegeben, das sich aber per Einschub sogleich als falsches, als unehrliches Versprechen herausstellt: Ein 'verpfuschter' performativer Akt, der sich nicht einmal die Mühe macht, die eigene Unehrlichkeit zu verschleiern. Dieselbe Struktur gilt für folgende Anweisung aus "Ein Sportstück", auf die an späterer Stelle als Teil einer Geschichte noch ausführlicher Bezug genommen werden soll:

Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre, einzelne, Massen, wer immer auftreten soll, außer an den wenigen Stellen, wo etwas anderes angegeben ist, muß Sportbekleidung tragen, das gibt doch ein weites Feld für Sponsoren, oder? (S 7)

Auch hier autorisiert die Autor-Figur in direkter Anrede die Autorität des Regisseurs, der machen soll, was er will; nur um sofort die Instruktion einer Unmöglichkeit anzuschließen: griechische Chöre in Sportbekleidung. Beansprucht wird einerseits weiterhin die Verfügungsgewalt über die Bühne, der freie Zugriff des Regisseurs auf die Text-Vorlage wird paradoxerweise über die Erteilung der Erlaubnis eines freien Zugriffs abgewehrt und damit das Literaturtheater-Modell (re)zitiert, das die Autor-Instanz hierarchisch vorschaltet und das Theater zum Bediensteten und Befehlsempfänger macht. Doch es geht keineswegs um die Restauration dieses Modells. Denn andererseits sind auch Regisseur und Schauspieler als Empfänger und Leser der textuellen Sendung zwangsläufig verwickelt in die Aporien eines jeden Lektüreaktes, der die verschickte Schrift 'richtig' verstehen will, also eine Einstimmigkeit zwischen Gesagtem und Gemeintem voraussetzen muß. Und die wechselseitige Suspension der Anweisungen, die Paradoxie dieser Anweisungen inszeniert genau diese Notwendigkeit des Mißverstehens als Voraussetzung des Verstehens. Man könnte einwenden, daß es sich bei den Einschüben "falls nicht eigens angegeben" und "was aber unbedingt sein muß" lediglich um die Einschränkung der autoritätsfreien Zone handle, und nicht um eine wechselseitige Suspendierung der Sprechakte. Doch wenn die Freigabe gilt, dann hat der Sprechakt der Einschränkung keinen Ort, von dem aus er gesprochen werden kann. Umgekehrt ist, wenn der Sprechakt der Einschränkung gilt, die Freigabe ein falscher Sprechakt. Die Lektüre muß entscheiden und keine sich noch so machtvoll setzende Autor-Instanz, als die privilegierte Metapher der Lesbarkeit und Verstehbarkeit, kann sicherstellen, daß die

wesentlich unsichere epistemologische Beziehung zwischen Text und Leser, zwischen Text und Referent zu fixieren ist. Auch die Installierung von Regieanweisungen als Paratexte, die sich gleichsam aus dem Innen des Textes stehlen und ein hierarchisch überlegenes Außen einsetzen, muß erfolglos bleiben. Denn auch ein Paratext kann nicht aus seiner textuellen Verfaßtheit und damit aus der irreduziblen Möglichkeit des Mißverstehens ausbrechen.⁸⁰

Und dies gilt nicht weniger für die Paratexte als Machtworte des Regisseurs, seien sie im Regiebuch schriftlich fixiert oder lediglich mündlich an den Bühnenraum und an die Schauspieler als seine "Sprachrohre" adressiert. Denn das Literaturtheater-Modell, das sich im deutschsprachigen Raum im Laufe des 18. Jahrhunderts etabliert und, wie oben dargelegt, mit der Figur der auszufüllenden Lücke arbeitet, ist bekanntlich seit der theatralen Moderne mit einem Kompetenzproblem belastet. Mit der Aufgabenbestimmung 'Schließung der Lücke', die der dramatische Text vermeintlich hinterläßt bzw. vorschreibt, gibt sich moderne Regie-Kunst nicht zufrieden. Der Regisseur will selber die Funktion von Autorschaft übernehmen. Mit dem Effekt, daß die Schauspieler gleichsam einer doppelten Überwachung ausgesetzt sind und letztlich nur den Sinn haben, die Macht des Regisseurs als "Hand Gottes" auszustellen:

Verschwommene Gespenster! Produkte ohne Sinn, ist ihr Sinn doch das Produkt einer überwachten Freiheit. Für jeden Spielzug auf der Bühne gibt es eine so oder so große Freiheitsmenge, von der sich der Schauspieler bedienen darf. Die Lacke Freiheit ist da, und der Schauspieler, nehmen Sie sich bitte!, holt sich seinen Saft, sein Kammerwasser, seine Sekrete. Daran ist nichts Geheimes. [...] Aber was und wieviel er sich auch nimmt von seinem Teil an Gesten, Herumstolzieren, Plappern, muß imitiert werden können, denn er und andre wie er müssen es genauso nachmachen können.⁸¹

Der Ruf nach einem eigenen 'Werk', nach einer Art theatraler Werkbiographie, ist nicht zuletzt an dem juristischen Diskurs über ein notwendiges Urheberchaftsrecht für Theater-regisseure ablesbar. Seit sich der Regisseur selbst zum Schöpfer aufgeschwungen hat, ist der Platz des Herrn gleichsam doppelt besetzt. Mit der Etablierung des Modells 'Autor-Regisseur'⁸², die das Modell Leser-Regisseur abgelöst

⁸⁰ Daß Gérard Genette Regieanweisungen zwar für eine interessante Textsorte hält und das Desiderat einer Textwissenschaft herausstellt, sich mit ihrer komplexen Struktur zu beschäftigen, selbst aber auf eine Behandlung dieses 'Sonderfalls' verzichtet, belegt die Notwendigkeit einer Lektüre dieser Struktur. (Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M. 1989, S. 23).

⁸¹ Elfriede Jelinek, Ich möchte seicht sein, S.159.

⁸² Nichts belegt die Etablierung dieses Modells besser als die Tatsache, daß seit geraumer Zeit auch im juristischen Diskurs nach Möglichkeiten gesucht wird, die Geltungsansprüche des Regisseurs auf Schöpfertum gesetzlich zu verankern, ohne damit den Status des Autors zu verletzen. Zu den Aporien, in die sich diese intendierte Umschreibung des Urheberrechts verstrickt, vgl. Andrea F.G. Raschèr, Für

hat, stehen zwei Meister dichtgedrängt auf einer Position der Überwachung, eifersüchtig darauf bedacht, nicht aus dem überbevölkerten Herrschaftsraum gestürzt zu werden. Genau diesen Kampf zitiert Elfriede Jelinek an, wenn sie den Befehlscharakter von Regieanweisungen ausstellt bzw. sich direkt an den Regisseur wendet:

Wer ist der Chef? Maßen Sie sich nichts an! Verschwinden Sie! Theater hat den Sinn, ohne Inhalt zu sein, aber die Macht der Spielleiter vorzuführen, die die Maschine in Gang halten. Nur mit seiner Bedeutung kann der Regisseur die leeren Einkaufstüten zum Leuchten bringen, diese schlappen undichten Sackeln mit mehr oder weniger Dichtung drin. Und plötzlich bedeutet das Bedeutungslose was! Wenn der Regisseur in die Ewigkeit hineingreift und etwas Zappelndes herausholt.⁸³

Auf die Frage 'Wer ist der Chef' gibt es insofern keine Antwort, als beide - Autor wie Regisseur - kein Chef sein können. Beide sind mit der Ohnmacht der Machtwörter konfrontiert, die sich anmaßend über den Text zu setzen suchen und doch selbst nichts anderes als Text sind. Bleibt nur, gleichsam von abgedanktem Chef "Autor" zu noch nicht abdankendem Chef "Regisseur", mit unmöglichen Anweisungen, das eigene Scheitern und das Scheitern des anderen Chefs vorzuführen. Die performative Macht der "Menschenbildner" - wie sich der Schauspieler-Clan in "Burgtheater" immer wieder selbst bezeichnet⁸⁴ - zum Beispiel scheitert, wenn auf Choreographie anstelle von Bio-Graphie bestanden wird. Da bleibt nur Übung, Arbeit statt imaginative Spiegelung. In "Totenauberg" fordert die Autor-Figur einen Arbeits-Ausflug ins Grüne, damit ihre Angaben über das, was auf der geforderten Filmleinwand als hintere Begrenzung der Szenen mit den Titeln "Im Grünen", "Totenauberg (Gesundheit!)" und "Heim Welt" zu sehen sein soll, realisiert werden können:

Die Filmaufnahmen sind vom Regisseur allein (höchstens noch mit Hilfe eines Kameramannes, einer Kameradenfrau) zu realisieren. Er soll sich dafür einen Berg seiner Wahl aussuchen: Matterhorn, Montblanc, Rax, Schneeberg, egal. Der Film darf, ja soll ruhig dilettantisch aufgenommen werden. (T 5)

Auch hier wird der Theater-Regisseur ironisch auf das verwiesen, was er nicht beherrscht, wenn er komplementär zum Menschenbildner Landschaftsmaler sein

ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Eine rechtsvergleichende Studie mit spezieller Berücksichtigung der Theatersemiotik und der Folgen für die Bühnenpraxis, Baden-Baden 1989.

⁸³ Elfriede Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, S.159.

⁸⁴ Käthe *gespielt ersterbend*: Menschenbildner sein! greeßte Aufgabe! (B 136) oder Käthe *ersterbend*: [...] Laßt mich flugs das Nötigste gestalten. Wenn ihr mich nicht gestalten laßt, werde ich sufurt wieder bewußtlos. Ich habe diesen scheensten oller Berufe erlernt. Itzo tue ich jeden zerschmettern, der mich an meiner Berufsausübung behindern tut. Loßt mich Menschenbildner sein! Wos? Es Loßt mich nicht? Nun, so schwinden mir eben erneut die Sinne. *sie wird bewußtlos*. (B 149).

möchte: Einerseits ganz buchstäblich die Technik des Filmens, andererseits die restlose Verwandlung des Bühnen-raumes in eine (Gebirgs)landschaft. Genausowenig wie die Schauspielerin, die die Figur der Nora zu spielen hat, ihren eigenen Körper durch akrobatische Übungen auf der Szene endgültig zum Verschwinden bringen kann; die geforderte Ungeschicklichkeit ist es, die markieren soll, daß er immer wieder auftaucht, eben wie die weitergeschriebene Ibsensche Nora, die als eine der "Stützen der Gesellschaften" Bilder "der" Frau aufzuführen hat, nicht gänzlich in ihren Rollen verschwinden kann:

Nora muß auf jeden Fall von einer akrobatisch geübten Schauspielerin gespielt werden, die auch tanzen kann. Sie muß die jeweils angeführten Turnübungen machen können, dabei ist es aber egal, ob es 'professionell' wirkt oder nicht, es kann also ruhig auch ein wenig ungeschickt aussehen, was sie macht.⁸⁵

Und selbstgewiß auf das Gelingen des Befehlsaktes vertrauend, bedankt sie sich an anderer Stelle schon einmal höflich im voraus für einen Gehorsam, dem nicht nachzukommen ist, da weder Fledermäuse noch gemeine Vögel, sondern höchstens Attrappen derselben auf der Szene flattern und schreien können:

Jetzt sieht die Szene folgendermaßen aus: Die Arztpraxis ist verschwunden. Dafür ein reizendes Schlafzimmer im Stil der 50er Jahre, Ehebetten,[...]. Ab und zu flattert die uns schon bekannte Fledermaus darüber hin. Ab und zu flattert ein gemeiner Vogel herum und schreit. So ist es gut. Danke. (KF 41)

Welche Konsequenzen diese ironische Ausstellung der Machtlosigkeit bzw. der Machtgrenzen von denjenigen, die mit der Macht der Performativität vertraut sind, haben kann, was passiert, wenn der Autor-Figur ihr Text-Handschuh im Raum des Theaters öffentlich ins Gesicht zurückgeworfen wird, sei anhand einer weniger höflichen Rücksendung erzählt. Diese kleine Geschichte beginnt mit einer Regieanweisung:

Der Parkplatz, vorn ein Auto. Es muß die übliche Nachtstimmung auf einem Autobahnparkplatz herrschen [...]. Mittelalterliche Hausfrauen in Reizwäsche - bitte zur Inspiration Kontaktmagazine zurate ziehen! Eine ist als weißer Hase verkleidet. Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt, die den Home-Videos nicht auch gesetzt wären. Alles bitte billig und schäbig: betonierte Klohäuschen etc. etc. Die beiden Frauen Emma und Karin kommen herein, und zwar in Eisschnellaufbewegungen, aber als Paar nebeneinander, das muß choreographiert werden. Müssen Sie halt üben! [...] Im Verlauf der

⁸⁵ Elfriede Jelinek, "Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften" In: dies., Theaterstücke, hg.v. Ute Nyssen, Köln 1987, S.6- 62, hier S.6. Der Text wird im folgenden unter der Sigle N zitiert, alle Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Zum Körper des Schauspielers vgl. Kapitel II.5.

folgenden Paar-Dialoge noch folgendes: In unregelmäßigen Abständen sollen - kostümierte oder uncostümierte - Männer und Frauen, auch in verschiedenen Stadien des An- und Ausgezogenseins, die Sprechenden anspringen, zu Boden ziehen oder sich sonstwie in ihnen verkrallen [...] Bitte sich von der Ästhetik der kommerziellen Pornofilme inspirieren lassen! (R 120f.)

Daß solche Anmaßung, den Bühnenkünstlern ein Müßen zu unterstellen, und vor allem daß solche Unverschämtheit, der vielgepriesenen Imaginationskraft des Theaters durch Kontaktmagazine, Home-Videos und der Ästhetik kommerzieller Pornofilme Grenzen zu setzen, nicht ungestraft bleiben konnte, ist nicht verwunderlich.⁸⁶ Wer sich so provozierend mit der Institution Theater anlegt, muß mit Gegen-Provokation rechnen. Und so warf Frank Castorf, der Regisseur, der sich als sogenannter Klassiker-Zertrümmerer einen Namen gemacht hat, in seiner deutschen Erstaufführung von "Raststätte oder Sie machens alle" den Text als Text zurück, indem er das ironische Spiel mit den Machtworten buchstäblich las und der Einfachheit halber gleich mit in Szene setzte. Eine Schauspielerin als Show-Girl mit Mikrofon ausgestattet, kreischt die oben zitierten Regieanweisungen in Bühnen- und Zuschauerraum, die selbstverständlich niemand befolgt. Und gegen Ende der Aufführung rollt eine überlebensgroße, an Brust und Scham blinkende Plastik-Puppe auf die Bühne, die unverkennbar die Autorin Elfriede Jelinek darstellt, deklamiert in einer Endlos-Schleife 'eigenen' Prosatext: Ende offen. Nicht der Regisseur deklariert "Einmal muß Schluß sein", erst eine Publikumserregung, die die Tonbandstimme übertönen soll, macht der Aufführung ein Ende. Der Abtritt der Autorin durch das Votum des Zuschauerraums. Die "Antwort" Elfriede Jelineks auf diese Rücksendung der Macht Worte folgte prompt. In "Ein Sportstück" gelobt sie Besserung, behauptet, die erteilte Lektion gelernt zu haben, um sich allerdings sofort als ungelehrige Schülerin zu erweisen. Zitieren wir noch einmal die ersten Sätze des Stücks:

Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre, einzelne, Massen, wer immer auftreten soll, außer an den wenigen Stellen, wo etwas anderes angegeben ist, muß Sportbekleidung tragen, das gibt doch ein weites Feld für Sponsoren, oder? (S 7)

Die Ungelehrigkeit besteht also nicht darin, daß weiterhin Anweisungen ergehen, sondern daß unmögliche Befehle ausgegeben werden: Griechische Chöre. Außerdem verwandelt sich die Autor-Figur als Reaktion auf ihren "Auftritt" als Puppe selbst in diverse Bühnen-Figuren namens Elfi Elektra, Die Autorin oder einfach Frau: "Ich bin

⁸⁶ Vgl. Andreas Bahr, Imagination und Körpererleben. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt a.M. ²1995, S.680-702.

berufen und beruflich hier; und zwar als Autorin. [...] Ich werde eine Serie aus mir erzeugen lassen." (S 52 und 112)⁸⁷

Ich sehe, Sie wollen längst applaudieren, doch mit meinen schrillen Rufen halte ich Sie zurück. Mein Gebrüll übertönt die Menge. Sie haben schon längst Schweigen geboten, und ich will immer noch, daß mich alle hören sollen. (S 187)

Kehren wir noch einmal zum Verschwindenmachen zurück. In "Krankheit oder Moderne Frauen" ist es nämlich dieser "Hochleistungssport", die die Autor-Figur von den Bühnenkünstlern, die lediglich die Kunst des Erscheinen-Machens beherrschen, nicht erbittet, sondern befiehlt. "Das Hervorkommen der Schauspieler nennt man das Erscheinen" (SK 7), doch statt diese Erscheinung zu bestaunen, scheint die Autor-Figur zu verlangen, daß sie sich im Verschwinden üben sollen:

Sie verschwindet einfach. Wie Sie das machen, Herr Vorsitzender, ist mir egal. Aber machen Sie es. Versenkung, Spiegel, Hinaufziehen etc. Ganz wie gewünscht. (KF 9)⁸⁸

Daß das Verschwinden einer Bühnenfigur jedoch keineswegs ein einfaches Unterfangen ist, sondern sich im Gegenteil als ein höchst umständlicher, letztlich nicht zu bewerkstelliger Vorgang darstellt - dieses Faktum macht die fragmentarische Aufzählung technischer Möglichkeiten transparent. Egal, ob Versenkung, Spiegel, Hinaufziehen - einfaches Verschwinden ist nicht machbar, der Vorsitzende stößt schlicht, aber ergreifend an seine Grenze. Denn das Theater ist im Gegensatz zum Film, der seit der Entdeckung des Stoptricks (Schnitt) ein 'einfaches' Verschwinden von Personen und Dingen bewerkstelligen kann und dessen Entdecker, der französische Spielfilmpionier George Méliès, 1896 "vor den Augen der erstaunten und hingerissenen Zuschauer 'L'escamotement d'une dame'", das Verschwinden einer Frau aus dem Bilde vorführte, keine Kunst des Verschwindenmachens. Daß die Kunst des Theaters genau an dieser Unfähigkeit ihre Grenzen hat, wußte schon einer der ersten Filmtheoretiker, der von Friedrich Kittler wiedergelesen wurde. Hans Münsterberg schreibt 1906, nachdem er die Filmstudios Hollywoods besucht hatte:

Wenn auf der Bühne die Handbewegungen eines Schauspielers unser Interesse fesseln, blicken wir nicht mehr auf die ganze Szene; [...].

⁸⁷ Die Uraufführung von "Ein Sportstück" bietet im übrigen eine wesentlich höflichere Rück-Sendung der Jelinekschen Worte, indem mehrere Fassungen der Aufführung erstellt wurden. Im Programmheft heißt es: "Es gibt verschiedene Fassungen des Abends, 'die Serie' ist in Arbeit." Und der Name des Regisseurs Einar Schleeff verschwindet in allen anderen Namen der auf der Bühne Anwesenden.

⁸⁸ So schreibt zum Beispiel Erika Fischer-Lichte: "Theater geht vom Apriori des Leibes aus: Ohne den Schauspieler, ohne seine körperliche Gegenwart, ist Theater [...] nicht möglich. Der Körper des Schauspielers stellt sozusagen die Bedingung der Möglichkeit von Theater dar. Der Körper seinerseits läßt sich jedoch nicht anders als erscheinender Körper denken; Theater kann sich daher nur ereignen, wenn wir mit der Erscheinung des Schauspielers konfrontiert werden." (Semiotik des Theaters, S.98).

Alles läuft, als wäre die eine Hand während dieses Pulsschlages von Ereignissen die ganze Szene, alles andere aber dahingeschwunden. Auf der Bühne ist das unmöglich; auf ihr kann nichts wirklich verschwinden. Jene dramatische Hand muß schließlich doch nur ein Zehntausendstel des gesamten Bühnenraums bleiben, also ein kleines Detail. Der ganze Körper des Helden, die anderen Figuren, der ganze Raum, jeder gleichgültige Stuhl und Tisch in ihm müssen weiterhin unsere Sinne bedrängen. Worauf wir unaufmerksam sind, kann nicht plötzlich von der Bühne entfernt werden. [...] Daran hat die Kunst des Theaters ihre Grenzen.⁸⁹

Diese Unmöglichkeit, Dinge oder Körper einfach zum Verschwinden zu bringen, stellt die Autorin auch in ihrem Theateressay aus: "Auch wenn sie gar nichts zu tun haben, verkörpern sie das Fortwährende, weil sie nicht aufhören können, und, wo immer sie sind, ihren Mantel aus Sprache, an dem dauernd einer zerrt (egal wer, die Autorin nicht, die traut sich längst nicht mehr), nicht hergeben wollen." (SK 8). Somit gibt es auch hier zwei 'Gattungen' des Fortwährenden: einmal die 'gute' Gattung des nicht gänzlich Verschwindenbaren sowie die 'schlechte' Gattung der Verkörperung, die niemals zurücktritt, um Platz zu machen für andere, die vortreten wollen. So ist die Aussage, das Verschwinden einer Frau sei nie vollkommen gelingbar - als Motto von "Krankheit oder Moderne Frauen" gesetzt - in Verbindung mit der zitierten Regieanweisung auch eine Reflexion über die Kunst des Theaters, das nicht in seinen Bildern verschwinden kann :

In chinesischen Legenden steht geschrieben, daß große Meister in ihre Bilder hineingingen und verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein. Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden. (KF 5)

Das Theater ist dementsprechend auch kein großer Meister, da es sich selbst nicht verschwindenmachen kann. Die Regieanweisung Jelineks setzt genau die Grenze, der nicht nachzukommen ist.⁹⁰

⁸⁹ Hans Münsterberg, zitiert nach Kittler, Grammophon. Film. Typewriter, S.241. Welche Ausnahme diese präzise Ausführung über die Differenz von Kino und Theater war, zeigt schon ein flüchtiger Blick in die Anthologie von Anton Kaes, in der sich Argumentationsstrategien zur Verteidigung des Kulturtempels Theater gegen die barbarische Kunst des Films lesen lassen, die von Technik nichts wissen wollen. (Anton Kaes (Hg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Tübingen/München 1978).

⁹⁰ Vgl. zur Ambivalenz des Verschwindens und Erscheinens Kapitel II.5.

4. Wer spricht? "Einer, egal wer."

*Mit dem Sprechen mache ich mich selbst.
Eine fürchterliche Situation! (Elch)*

Die Frage, wer auf der Jelinekschen Szenerie spricht, ist nicht unbedingt leichter zu beantworten als im Feld der Prosa-Texte. Zitieren wir noch einmal eine Textstelle, die sich schon bei Jelinek an einen anderen Kontext verschoben hat. Eine nicht gänzlich identische Wiederholung, wenn die Autor-Figur Elfriede Jelinek sich als Figur eines "Heiligen" auf die Szene schmuggelt, sich also stellvertreten, repräsentieren läßt und damit auch die Alterität ausstellt, der sich erst die Identität eines Ich verdankt:

Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander antreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemand auffiele. Sagt ein Mann. Sagt die Frau. Kommt ein Pferd zum Zahnarzt und sagt. Ich will Sie nicht kennenlernen. Auf Wiedersehn. (KF 37)⁹¹

Jeder kann ein anderer sein, wobei auch hier mit der Differenz von unbestimmtem und bestimmtem Artikel Geschlechterdifferenz nicht überlesen wird: Nicht ein Mann und eine Frau, sondern ein Mann und die Frau können sich mit Vollzug eines Sprechens ein Selbst machen - "eine fürchterliche Situation" nicht nur für Elche, sondern für alle, die gelernt haben, "eine systematische Beziehung zu einer ersonnenen Figur herzustellen."⁹² Da sich auch die Theater-Texte weigern, sprachliche Zeichen als Expression einer vorsprachlich gedachten Subjektivität zu setzen, die hermeneutisch hinter bzw. unter dem Text zu entziffern und als subtextueller Sinn in szenische Ausdrucksarbeit zu übersetzen wäre, scheint es also auch hier die Sprache selbst zu sein, die sprechen gehen will. Nur daß hier diese "Selbstheit" der Sprache hörbar in einen Raum gesetzt ist, der mit Körpern bevölkert ist, die neben Sprechen auch andere Tätigkeiten ausführen. Und das verschärft die Frage nach der Rhetorizität von Identitäten. Wenn erst Sprechen "Selbste" produziert und diese Produktivität auf vielfältige Weise selbst in Szene gesetzt wird, dann steht das Theater als Ort, der *auf* der Bühne sprachliche Muster-Identitäten erstellt und die Fiktion von *vor* der Bühne befindlichen Identitäten erzeugt, in Frage.

Mit dem Raum des Theaters kommt ein Medium ins relationale Spiel von Subjekt und Sprache, das durch die Kopplung von Körper und Text die Vorstellung von subjektivem Bewußtsein und subjektiver Erfahrung ausgehend von einer bestimmten

⁹¹ In dem Essay "Ich möchte seicht sein" heißt es: "Kommt ein Pferd zum Zahnarzt und erzählt einen Witz". (S.158).

⁹² Ebd., S.158.

Vergegenwärtigung der lebendigen Stimme als eines Sich-sprechen-Hörens konzipierte. Der Raum des abendländischen Theaters war von Beginn an ein Raum des Sprechens und des Schweigens. Zur Schau gestellt und zum Hören gebracht wird das Subjekt als Sprechendes und Hörendes, das die Stimme des Anderen vernehmen und sprachlich zu sich und zu den Anderen Stellung beziehen muß. Mit der 'Erfindung' der theatralischen Technologie steht das Sprechen als symbolische Konstitution von Subjekten zur Verhandlung, das Theater ist einer der Orte, wo die Relation zwischen Sprache und Subjekt kulturell ausgelotet wird. Indem die in das Epos gleichsam eingewebte Figur heraustritt, die tragische Szene den Sprachkörper aus dem epischen Textgewebe herausmeißelt und ihn unkommentiert zur Schau stellt, erscheint im Raum des Theaters die Frage, wie dieses Verhältnis zu denken sei - auch wenn die Fixierung auf die Kategorie der Handlung seit Aristoteles die Einsicht verdrängt hat, daß das Theater vor allem vom Sprechen statt vom Handeln handelt, vom Nexus zwischen Subjekt und Sprache.⁹³ Das szenische Bild des sprechenden Subjekts konstituiert überhaupt erst das Subjekt als sprachlich begabtes Wesen und stabilisiert damit seine Position als vermeintlich sprachlicher Souverän. Damit ist mit dem Modell der Bühne eine Logik der Repräsentation angesprochen, deren Funktion sich nicht darin erschöpft, abbildend bzw. verdoppelnd auf ein Gegebenes, aber irreduzibel Abwesendes Bezug zu nehmen. Sie ist vielmehr zu begreifen als Herrichtung einer Bühne, auf der sich das Subjekt zum Objekt 'sprechendes Subjekt' verhält, als Inszenierung des vorstellenden Subjekts als eines, das sich über die theatralische Vorstellung selber hervorbringt. In dem Text "Diderot, Brecht, Eisenstein", der im dritten Band seiner *Essais critiques* unter der Kapitelüberschrift "Die Darstellung (représentation)" eingeordnet ist, entwickelt Roland Barthes eine Analyse des Bildcharakters fast aller Künste, denen das Grundmuster des Theaters eingeschrieben sei. Das Theater sei der Ort, die sichtbare Räumlichkeit, wo die 'Welt' zum Bild wird, denn Bilder "sind hergerichtete Szenen (wie man sagt: Der Tisch ist gerichtet)..."⁹⁴ Die referentielle Erläuterung von Repräsentation durch ihren Bezug zu einem vorgegebenen Gegenstand entfällt:

Die Abbildung wird nicht unmittelbar durch die Nachahmung definiert: Würde man von Begriffen wie das "Wirkliche", die "Wirklichkeitstreue" oder "Kopie" absehen, so bliebe immer noch die "Abbildung", solange ein Subjekt (Autor, Leser, Zuschauer oder Voyeur) seinen *Blick* auf einen Horizont richtet und darin die Basis eines Dreiecks ausschneidet, dessen Scheitelpunkt von seinem Auge (oder seinem Geist) gebildet wird. Das Organon der Abbildung (das sich heute, da sich *etwas anderes* abzeichnet, schreiben läßt) wird auf

⁹³ Vgl. die anregende Studie von Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.

⁹⁴ In: Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a.M. 1990, S.94-102, hier S.95

einem doppelten Fundament ruhen, auf der Souveränität des Ausschnitts und auf der Einheit des Subjekts, das den Ausschnitt vornimmt.[...] Die Bühne, das Gemälde, die Aufnahme, das ausgeschnittene Dreieck sind die *Voraussetzung*, von der her das Theater, die Malerei, der Film und die Literatur denkbar sind, das heißt alle Künste, die nicht Musik sind und sich somit als *dioptrische Künste* bezeichnen ließen.⁹⁵

Fundamental für die Repräsentation - um nicht zu schreiben primär - ist also der technische Vorgang des Ausschneidens als Sicherung einer Subjektposition und damit verknüpft zuallererst die Produktion von darstellbaren Objekten: Die Darstellung produziert das Dargestellte. Daß diesem Verfahren der Erzeugung von Abbildern, dem für Barthes die Bühne Modell steht, Gewalt inhärent ist, darauf verweist schon die implizite Metapher der Schere, die das Nicht-Abgebildete als Abfall zurückläßt. Mit dem Term der Diskriminierung wird dann die Gewalttat direkt benannt:

"Das Bild (in der Malerei, im Theater, in der Literatur) ist ein unumkehrbarer, unzersetzbarer, reiner Ausschnitt mit sauberen Rändern, der seine ganze *unbenannte* Umgebung ins Nichts verweist und all das ins Wesen, ins Licht, ins Blickfeld rückt, was er in sein Feld aufnimmt; diese *демиургische Diskriminierung*..."⁹⁶

Dieser Blickwinkel auf die Eröffnung der Szene verweist auf die Ausschlußeffekte der Repräsentationslogik, die mit der Herstellung von Objekten zwangsläufig andere mögliche Objekte ins Nichts stößt. Repräsentation ist eine ursprüngliche Gewalt inhärent, nicht weil sie Gefahr läuft, das Abwesende verfälscht bzw. verzerrt darzustellen, sondern weil das vermeintlich Sekundäre, das (Ab)bild in gewissem Sinne das Primäre überhaupt erst sichtbar macht, ans Licht bringt sowie nachträglich substantialisiert.

Und spätestens mit der Literarisierung des Theaters im 18. Jahrhundert, mit der Theaterreform der Aufklärung kommt ein neues 'Primäres', eine neue 'Substanz' buchstäblich ins Spiel, das seine Effizienz bis heute nicht verloren hat. Mensch und Mitmensch betreten die Szenerie und produzieren im Zuschauerraum eine 'Masse Mensch'. Dazu bedurfte es allerdings einer neuen Lektüretechnik, denn diese Theaterreform, die den Auftritt "Mensch" ermöglichte, mußte vor allem eine Reform des Lesens sein. Wenn das moderne Theater, wie oben schon dargelegt, vor allem Lektüre-Institution ist, wenn also nicht nur die Institution Schule, Lesen und Schreiben als solche verwaltete - wie Friedrich Kittler behauptet -,⁹⁷ dann ist es in das Problem

⁹⁵ Ebd., S.94f.

⁹⁶ Ebd., S.95.

⁹⁷ Friedrich Kittler, Das Subjekt als Beamter. In: Manfred Frank/Gérard Raulet/Willem van Reijen (Hgg.), Die Frage nach dem Subjekt, Frankfurt a.M. 1988, S.401-420, hier S.403. Die Geschichte des Theaters als Institution, die sich der Verwaltung von Lektüre widmet, gälte es noch zu schreiben.

verwickelt: Wie lesen? Und auf die Frage "Wer spricht?" die Antwort "der Mensch!" zu geben, bedarf es eines Lektüre-Verfahrens, das einen Überschuß des Signifikats im Verhältnis zum Signifikanten voraussetzt, das - wie Michel Foucault schreibt - "einen notwendigerweise nicht formulierten Rest des Denkens, den die Sprache im Dunkeln gelassen hat, einen Rückstand, der dessen Wesen ausmacht und der aus seinem Geheimnis hervorzuholen ist", behauptet⁹⁸:

Er [der Kommentar S.K.] läßt unterhalb des existierenden Diskurses einen anderen, fundamentaleren und gewissermaßen "ersteren" Diskurs entstehen, den wiederherzustellen er sich zur Aufgabe macht. Es gibt nur einen Kommentar, wenn unterhalb der Sprache, die man liest und entziffert, die Souveränität eines ursprünglichen Textes verläuft. Und dieser Text verspricht bei der Begründung des Kommentars diesem gewissermaßen als Belohnung seine endgültige Entdeckung.⁹⁹

Wenn es stimmt, daß, wie Jürgen Fohrmann in einem Kommentar über den Foucaultschen Kommentar schreibt, dessen eigentliche Karriere erst mit der Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt,¹⁰⁰ ist es nicht verwunderlich, daß auch das reformierte Theater an der "Erfindung" dieses ursprünglicheren Textes beteiligt war. Unterhalb des versandten Textes wird die Souveränität der Figuren im Text entdeckt und die Aufführung als zur Produktion gewordene Rezeption wird zur diskursiven Einheit dieser Entdeckung. So basiert die Lektürearbeit von Theatermachern seit dieser Zeit auf einem theoretischen Konzept von Sprache als transparentem Medium, das ein vorsprachlich gedachtes "Seelenleben" zum Ausdruck zu bringen habe, damit aber zuallererst die Konzepte von Subjektivität und Intersubjektivität, von Menschlichkeit und Mitmenschlichkeit hervorbringt. Es handelt sich um ein nicht weiter problematisiertes Rückschluß-Verfahren: Von sprachlichen Zeichen wird auf den psychischen Zustand der Figuren, auf die Souveränität eines Innen geschlossen - Sprache als Expression eines auf der Bühne zur Schau gestelltem fiktivem Subjekt namens Mensch. Insofern hat der Theater-Rezensent eines Magazins, das selbst schon im Titel einer Ökonomie der Repräsentation verpflichtet ist, die Primäres und Sekundäres säuberlich getrennt zu halten glaubt, durchaus recht, wenn er vor kurzem, allerdings im triumphierendem Ton des Überlebens, schreibt:

Das angeblich unwiederbringlich verschwundene und in tausend Scherben 'fragmentarisierte' Subjekt erwies sich als erstaunlich zählebig - und feierte in der Literatur, im Kino und auf der Bühne eine

⁹⁸ Michel Foucault, Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, Frankfurt a.M. 1988, S.14.

⁹⁹ Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, S.74.

¹⁰⁰ Jürgen Fohrmann, Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.), Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1988, S.244-257, hier S.244f.

vielbestaunte Wiederkehr. [...] Das Subjekt mag eine weiche Währung sein; von denen, die auf dem Theater angenommen werden, ist es bis heute die allerhärteste.¹⁰¹

Unfreiwillig kommentiert dieser selbsternannte Theatertheoretiker den Konservatismus einer Institution, die nicht so sehr eine Währung "Subjekt" annimmt, sondern diese Währung mitgeprägt hat und bis heute nicht davon lassen kann. Dabei kippt die Darstellung des Singulären, des einzelnen Mensch zwangsläufig in die Erstellung von Kollektiven, in die Erstellung einer Masse Mensch - ein Mechanismus, dem sich Elfriede Jelinek insbesondere in "Ein Sportstück" gewidmet hat.¹⁰² Ob dieses Kollektiv nun Menschheit oder eventuell Volk heißt, ist dabei leider nicht von substantieller Differenz:

Ich komme aus meiner Hochachtung fürs Volk gar nicht mehr heraus, aber bitte, da muß doch irgendwo ein Weg sein, damit ich es wieder verlassen und heimgehen kann. Man wird ja nur noch volkstümlicher, wenn man sich nicht sehen läßt. Ich weiß, das klingt seltsam. Doch dann glauben die Leute, man sehe aus wie sie, obwohl sie längst nicht mehr wissen, wie man aussieht. Den Willen dazu hätte ich ja. Eine aus dem Volk. Wie Sie. [...] Glauben Sie, ich hätte einen solchen schönen Erfolg haben können, wenn ich nicht einfach wie Sie gewesen wäre, ich meine, wenn ich nicht einfach gewesen wäre wie Sie? Nur viele, alle von Ihnen auf einmal? Auf einem Haufen? (E 59f.)

Doch ist es tatsächlich so schwer, diesen "Weg" zu verlassen, einfach wie "wir" bzw. wie "wir" einfach zu sein und damit viele Einfache zu produzieren? Muß diese paradoxe Verklumpung zu einem Haufen wirklich stattfinden? Schließlich basiert gerade die Technologie des Theaters, in der der Schauspieler durch die Trennung zwischen Darsteller und Dargestelltem auftaucht, und in der dieser nicht sagt, was sein Bewußtsein, seine Erfahrung ihm zu sagen gibt, sondern sagt, was eine andere Stimme ihn zu sagen auffordert, auf der Gespaltenheit, auf der Korruption von "eigenem" Bewußtsein und Erfahrung: Das Theater ist nicht nur die Korruption schlechthin, eine gleichsam "ursprünglichere" Korruption ist auch die Möglichkeitsbedingung für das symbolische Spiel des Theaters.¹⁰³ Insofern nimmt es seinen Ausgang gerade von einem In-Sich-Differieren. Stellt sich die Frage, was passiert, wenn es sich bei dem, was dargestellt werden soll, nicht mehr um ein subjektives Bewußtsein handelt, aber

¹⁰¹ Wolfgang Höbel, Der Dealer zweier Herren. In: Der Spiegel 2 1999.

¹⁰² Der Sprechtext beginnt folgendermaßen: "Endlich Ruhe. Die Flüsse, die das Blut von meinem Vater rot gefärbt hat, sind wieder sauber, oder fängt jetzt gleich ein neuer Krieg mit Mama an? Mir doch egal. Inzwischen zieht längst das Verhalten von Massen meine viel größere Aufmerksamkeit auf sich. So viele Menschen mit persönlichen Tatantrieben und plötzlich, als zerschmetterte der Schlag einer unsichtbaren Uhr etwas in ihren Schädeln und stellte sie auf eine imaginäre Zeit ein, ticken sie alle im gleichen Takt, ergreifen ihre Sportgeräte und dreschen aufeinander los..." (S 8)

¹⁰³ Vgl. Jacques Derrida, Grammatologie, S. 522.

im übrigen auch nicht um ein nicht-freudsches Unbewußtes, verstanden als sprachlich nicht zugängliche, authentische Tiefenregion des Subjekts, wie es teilweise die theatralische Moderne in Szene zu setzen versuchte?¹⁰⁴ Wenn auf der Szene nicht nur der Riß zwischen Darsteller und Dargestelltem zu sehen ist, sondern schon der Dargestellte nicht mit sich selbst identisch ist, wenn er in sich differiert: eben "er nicht als er"? Ist damit ein Theaterkollaps vorprogrammiert, wie Corina Caduff behauptet?¹⁰⁵ Oder wird mit dieser Vervielfältigung der Risse dem Theater der Weg gewiesen, endlich der Mühsal zu entsagen, die Risse zu kitteln bzw. undichte Dichtungen abzudichten?

Die Behauptung, daß zwischen narrativen und dramatischen Texten Jelineks keine sinnvolle Trennung mehr bestehe, mag als gattungspoetologische richtig sein. Sie ist aber nicht sonderlich aufschlußreich, da sie Elementareres unberücksichtigt läßt: Auch Jelineks theatrale Figuren sprechen, sie sind manchmal namenlose, manchmal mit Namen versehene Wesen aus Sprache, ihnen ist - im Gegensatz zu den Gestalten der Narration - eine Stimme gegeben, was manchmal auch von ihnen selbst euphorisch zur Kenntnis genommen wird: "Wir sprechen! Wir sprechen!" jubelt der aus dem Motto schon bekannte Elch in "Raststätte oder Sie machens alle" (R 95). Seien die Figuren Zitationen historischer und/oder literarischer Figuren wie zum Beispiel in "Clara S.", in "Krankheit oder Moderne Frauen" oder in "Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften", seien sie als Sportler, Opfer oder Täter, Einzelne oder Massen wie im "Sportstück" eingeführt oder einfach als Mehrere wie in "er nicht als er" bezeichnet: Die Figuren sprechen, kommentieren sich und die Ordnung der Welt. Den Schreib-Akt aus "Die Kinder der Toten" variierend, wo der Autor-Figur noch mehr Worte unter den Fingern entstehen, ließe sich der Sprechakt bilden: Es entstehen ihnen noch mehr Worte in ihren Sprechwerkzeugen. Auch wenn dieses Sprechen nicht als Aussage eines vor dieses Sprechen gestellten Selbst lesbar sein will, halten sich die Figuren keineswegs am Rande des Schweigens auf, sind nicht von Sprachlosigkeit bedrängt. Von einer modernen "Sprach-Krise", die an der Unfähigkeit von Sprache verzweifelt, transparentes Medium zu sein, kann keine Rede sein. In gewissem Sinne sind sie sehr wohl in der Lage, ihr Selbst auszusagen, nur daß es sich nicht um das Selbst eines individuellen Menschen, sondern um das "Selbst" einer Position handelt. In "Krankheit oder Moderne Frauen" zum Beispiel wird das

¹⁰⁴ An dieser Stelle sei nur ein Beispiel zitiert: "Die Kunstform des gegenwärtigen Theaters ist impressionistisch. Die Vorgänge wenden sich an den Einzelnen, an den *Verstand*. Das *Unterbewußte* wird nicht gestört. Das neue Theater wird wieder Masken und Stelzen benützen. Es will die *Urbilder erwecken* und Megaphone gebrauchen. Sonne und Mond werden über die Bühne laufen und ihre erhabene Weisheit verkünden." (Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), Luzern 1946, S.12).

¹⁰⁵ Corina Caduff, *Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierungen des Leibes im Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. In: Corina Caduff/Sigrid Weigel (Hgg.), *Das Geschlecht der Künste*, S.154-174.

szenische Sprechen eröffnet durch die Selbstbeschreibung einer männlichen Figur, die keine Aussagen über den inneren Zustand und/oder äußeren Umstand eines Individuums "Dr. Heidkliff" zuläßt, sondern die den strukturellen Ort des Mannes in der Geschlechterordnung ausspricht:

HEIDKLIFF: Ich ziehe mich aus und schwimme in Wasser. Ich bin hier, aber nicht dort. Meine Kleider falte ich sorgfältig zusammen. Außerhalb meines Geschäfts mache ich appetitliche Spaziergänge. Ich bezahle den Betrag. Unbedacht vertraue ich mich dem Element an. Es hält mich. Es hält dicht. Ich biete einen Anblick. In mir Ruhe. Ich schaue aus mir heraus und sehe an meinen Begrenzungsmauern hinunter. Ich entstehe durch das, was sich an meine Mittelachse angelagert hat: Material. Ich bin aus der nächsten Nähe und aus der Ferne sichtbar. Ob jemand kommt, schaue ich vorher gut nach. Nichts. Ich spreche jetzt. Ich könnte keine Unarten von mir benennen. Ich zahle. Ich bilde ein Muster. Ordnung wird von mir eingehalten. Ich reiche von unten nach oben. Die Schwerkraft hält mich. Jetzt spreche ich. [...] Ich schreibe auf was ich will. In das Register einer Fremdenpension trage ich mich zum Beispiel ein. Ich grabe in der Erde. Ich kaufe etwas. [...] Durch Eis breche ich prinzipiell nie. Verrückt hat mich keiner. Ich werde mich recht bald verloben. Ich stehe in einem Gegensatz. Ich bin der, an dem sich ein anderer mißt. [...] Der Himmel befindet sich oben, in der Verlängerung meiner Körperachse. [...] Ich habe ein Herz. Ich bin ein Maß. Ich bin ein Muß. (KF S.6f.)

Fest umrissener, unverrückbarer Standort als Zentrum ohne Einbruchsfahrer, Ordnungsmacht, Zeugungs- und Kaufkraft, Beherrschung von Sprache und Schrift, Herrschaft über Natur und Produktion von Maßeinheiten - hier spricht der Muster-Mann. Und von einem Monolog als Selbst-Gespräch läßt sich genauso wenig sprechen wie von einem Dialog, wenn ein andere männliche Figur hinzutritt:

BENNO: Grüß Gott, tritt dennoch ein, bring Glück herein.
HEIDKLIFF zu Benno: Ich sehe zwar: Wir sind austauschbar. Aber ich bin ich! Wir verdienen etwa gleich viel. Wie sollten wir also das, was wir sprechen, untereinander gerecht aufteilen? Es geht nicht. Wir sind total unterschiedliche Individuen. Wir sind total dasselbe. Wir sprechen nicht mit Unterschieden. Sogar unsere Tennisschläger sind ungleich! Sie sind gleich. Man hört verschiedene Stimmen. Man hört immer nur uns. Man stört uns daher nicht. (KF 25)

Komplementär hierzu ergeht eine signifikanterweise aufgezeichnete Rede, die das ihre Kleider zerreißende und beschmutzende Paar der Frauen mit dem Muster "Frau" beschallt - vielleicht um zu verhindern, daß das Kleid "Frau" gänzlich in sich zusammenfällt:

FRAUENSTIMME VOM BAND: Wenigen gelingt es, eine Substanz einzunehmen, die sie am Sterben hindert. Wir machen uns ja selbst unglaublich, einmal dies, einmal das. Wir müssen irgendwie ein

Geheimnis haben, das mit Leben nur unzureichend erklärt ist. Wir können nur kurze Strecken zurücklegen. Wir sind nicht irrsinnig. Wir färben uns das Haar und schreien unverwundet über Wehtaten. Echt zu sein ist nicht alles. Froh zu sein bedarf es wenig. Mit solcher Art von falschem Gesang gehen wir in ein großes Haus offiziell hinein. Man staunt über uns. [...] Wir kippen um. Man zieht an unseren lebendigen Fingern. Die Frau und der Körper gehören untrennbar zusammen. Geht der Körper, geht auch die Frau. [...] Die Frau ist das Kleine neben ihrem Bild. [...] Die Frau ist Natur. Die natürliche Frau stellt sich vermöge ihres inneren Halts vor die Frau, welche nur als Bild auftritt. Keine Frau stellt etwas dar. (KF 67f.)

Die theatralen Gestalten Jelineks sprechen also - diese Feststellung scheint banal, da das durch keine Erzählstimme vermittelte Sprechen von Subjekten seit jeher die Spezifik dramatischer Schrift ausmacht. Doch genau auf diese Differenz zwischen Besprochen-Werden und Sprechen gilt es mit den Jelinekschen Theater-Texten das Interesse zu lenken, da diese genau die performative Qualität, die Rhetorizität von Sprache reflektieren. Explizit geschieht dies in "Raststätte oder Sie machens alle", dem Text, der neben der Geschlechterdifferenz eine andere fundamentale Differenz zur Erzeugung von Subjekten zum Ausgang nimmt. Die Unterscheidung Tier/Mensch wird aufgerufen, um sie solange durchzuspielen, bis sie als entleerte Signifikanten zurückbleiben. Und das Versprechen von Sprache wird als Platz-anweisung deutlich, die aber sofort die Fiktion eines Besitzes von Sprache als Instrument erzeugt, um ein Vorsprachliches zu entäußern:

ELCH: Ist hier frei?

BÄR: Sieht so aus? Ist Ihnen etwa auch die Sprache versprochen worden? Und haben Sie sie schon abgeholt?

ELCH: Ja. *Ich äußere mich, denn in mir hat sich einfach zuviel angesammelt. Mit dem Sprechen mache ich mich selbst. Eine fürchterliche Situation!*

BÄR: Sie machen sich sehr gut, finde ich. [...]

ELCH: Ich bin auch Vertreter, aber für Büromaschinen. Spaß und Vögeln! Spaß und Vögeln!

BÄR: Wenn das Sprechen schon eine menschliche Leistung ist, so sind diese wunderbaren Maschinen beinahe übermenschlich. Wer hat sie ersonnen? Vor allem die Frauen gehen ja mit der Sprache fortwährend in sich hinein und kommen mit leeren Händen wieder hinaus. [...]

ELCH: Wir sprechen! Wir sprechen!

BÄR: Wir Tiere sind vom Menschen unterschiedlich. (Hervorh. S.K., R 94f.)

Auf die Frage, was es für die Repräsentationsfunktion dramatischer Sprache bedeutet, wenn sie nicht als an einen vorgängig gedachten 'Menschen' gebunden gedacht wird, wenn die Vermischung der Stimmen und sprachlichen Codes ein Ausmaß angenommen hat, daß ein wie auch immer benannter "Grund" des Sprechens

nicht ermittelbar ist, wenn man wie die Frauen als Expertinnen fürs Innenleben ins Leere greift, läßt sich kaum eine präzisere Antwort geben als die schon im Motto zitierte Aussage eines 'Tieres'. Prägnanter läßt sich die performative Dimension von Sprache, ihre Macht-Funktion bei der Erzeugung von Subjekten bzw. Subjekt-Positionen wohl nicht auf den Punkt bringen, als dies eine der Bühnen-Figuren aus dem als 'Komödie' bezeichneten Text "Raststätte oder Sie machens alle" ausspricht. Insofern läßt sich der zweite Teil des Titel - natürlich eine Anspielung auf Mozarts "Cosi fan tutte" - auch als metapoetologische Aussage lesen, die über das Verhältnis von Sprechendem und Gesprochenem reflektiert. Es quillt zwar unermüdlich Gesprochenes aus den Sprechenden heraus. Dieses ist aber von denen, die sprechen, nicht kontrollierbar:

HERBERT: Im Prinzip ist es doch so: Wir suchen die Wahrheit und wollen aus uns herausgehen, haben wir sie gefunden. Und die Armen wollen dauernd zu uns herein.

KURT: Aber sie ermatten sofort, wenn sie sehen, welche Preise wir uns zumessen.

HERBERT: Dieser Dreck überall, mit dem sie sogar ihre Eßtische decken.

KURT: In der Wirtschaft haben sie nur die Aussicht durchs Klarsicht-Fenster im Kuvert.

CLAUDIA: Kurt, wo redest du hin? [...] (R 75f.)

Der Begriff der Wirtschaft als Eßlokal, evoziert durch die gedeckten Eßtische, verknüpft mit dem Begriff für ökonomische Prozesse, gleichsam nachträglich aufgerufen durch die im Geschäftsverkehr üblichen Briefkuverts mit Klarsichtfenstern - diese Übereinanderlagerung zweier semantischer Felder eröffnet eine Aussicht besonderer Art auf die "Wahrheit" der Preise. Und um mangelhafte Aussicht ging es schon im ersten Satz des auftretenden Männer-Duetts, das Herbert wie folgt eröffnet: "Wart ihr schon am Klo? Hier bleiben wir nicht, das steht fest. Von hier aus sieht man die Natur nicht." (R 74). In einer Regieanweisung heißt es: "*Die Männer spähen in der Folge abwechselnd hinaus, setzen sich wieder.*" (R 75) - allerdings nicht um Natur zu erspähen, sondern um ihren Mercedes zu bewachen. Der Wechselgesang erzeugt also das Bild der armen Fremden, denen der Überblick und damit die Aussicht auf eine bessere Zukunft verwehrt ist. Und die Frage einer Figur in Anbetracht dieser semantischen Verflechtungen von Rede-Repliken, die gleichsam durch zuviel "Sinn" den Eindruck von Unsinn erzeugen, ist wohl auch die vorweggenommene Reaktion des Publikums - nicht ohne, daß die zu erwartende Frage nach dem 'Was', nach der Referenz der Rede, ebenfalls verschoben wird auf die ungewöhnlichere Frage nach dem 'Wohin' einer in Bewegung gesetzten Sprache. Das Sprechengehen der Sprache produziert eine Art der Rede, die niemals rastet, die von einem Signifikanten zum nächstliegenden gleitet; und zwar - gerade in "Raststätte" als dem Text, der die

szenische Situation einer Rast vorgibt - in einer so rasanten Geschwindigkeit, daß man eher davon sprechen müßte, daß die Sprache rennt, als daß sie geht:

KURT: Laßt bitte einen allgemein verständlichen Hilfelaut über die Lippen kommen, wenn uns jemand das Auto zu stehlen versucht!

Er späht hinaus, setzt sich wieder.

ISOLDE: Herbert und Claudia, hört zu, eure Redensarten strotzen wie mit einem Goldrand. Das fällt mir jetzt erst auf, da ihr eure Tassen in aller Öffentlichkeit zum Mund führt. (R 76)

Die wie mit einem Goldrand strotzenden Redensarten werden in Tassen aufgesammelt zum Mund geführt bzw. der herumliegende Vergleich Redensart/Goldrand wird aufgesammelt, um den nächsten Satz bilden zu können - noch die Reflexion der Idiome, die die Figuren in aller theatraler Öffentlichkeit an den Mund führen, produziert Signifikanten-Verflechtungen, die sich nicht aus dem, was bezeichnet werden soll, ergeben, sondern dem Entlanglaufen an der Signifikanten-Kette gleichkommt. Der Theatertext, der vermeintlich wieder zu dialogischen Strukturen zurückkehrt, da die seit "Totenauberg" und "Wolken. Heim" eingeführten Textblöcke wieder in sogar mit Eigennamen versehenen Figuren zugeordneten kurze Rede-Repliken aufgelöst sind, basiert nicht weniger auf der Bewegung der Sprache selbst als die formal gelesen radikaleren Arbeiten - jedenfalls keineswegs auf der rudimentären szenischen Wiederkehr einer Souveränität von Subjekten, die sich und ihr Innen mittels Sprache ausdrücken würden:

HERBERT: [...] *Er nähert sich drohend Isolde.* Was haben Sie in das Inserat hineingeschrieben?

KURT: Daß Sie sich für uns als Fest zubereiten wollen?

HERBERT: Daß Sie als Allerletzte aus sich herausschreiten werden? Alle anderen sind schon längst weg.

KURT: Wir sehen aber nicht wohin.

HERBERT: Wo finden wir uns hier wieder? Bei einem gleichen Paar, das ein andres sucht, das genauso gleich ist. (R 109)¹⁰⁶

Die einzige, die hier aus sich herausschreitet - wohin allerdings ist nicht einsehbar - , ist die Sprache selbst, wenn gleiche Paare nicht sich selbst finden, weil ein anderes gleiches Paar schon 'vor Ort' ist. An dieser Stelle sei eine etwas längere Passage von Rede-Repliken zitiert, die schon aufgrund ihrer szenischen Situation exemplarisch ist für die Bewegung der theatralen Sprache, die nicht von ihren Trägern gesteuert wird:

¹⁰⁶ Das Inserat, auf das hier Bezug genommen wird, ist im übrigen die burleske Variante des masochistischen Vertrages, den Erika Kohut in "Die Klavierspielerin" schließen will, um die Ordnung der Geschlechterpositionen zu verwirren. Auch eine schriftliche Fixierung aus weiblicher Hand, die die Begegnung zwischen den Geschlechtern selbst bestimmen will, aber vergißt, daß das "Aus-Sich-Herausschreiten" schon eine kulturelle Vorgabe ist.

ISOLDE: Heute wählen wir. Wir haben in dem Inserat den Bären und den Elchen ausgesucht. Sie sollen groß, lebenslustig und auch zum Fotografieren gut sein. CLAUDIA: Die meisten Frauen freuen sich über das Wahrgenommenwerden. Haben schon gewählt. Unsere Männer sehnen sich nur nach dem, was sie schon haben.

ISOLDE: Dieser Elch und dieser Bär leben recht unordentlich. Diesen Brief haben sie uns versandt. Hose runter, Fell weg, und schon ist ihr Dings wieder im Tunnel, wo es nicht durch den Glanz entgegenkommender Scheinwerfer geblendet werden soll.

CLAUDIA: Können uns gleich mitnehmen, mitsamt unserer nach Wurstbelag klaffenden Semmel.

ISOLDE: Die Männer müssen unsere Maschinen immer erst abgebildet sehen, bevor sie wissen, das damit alles anzufangen ist.

CLAUDIA: Bevor sie uns betreiben können. Sie gönnen uns keine Macht über sich.

ISOLDE: Sie rufen irgendjemanden an, egal wen, und ihre Hosen schlagen ihnen wieder und immer wieder schmerzhaft in den Kniekehlen.

CLAUDIA: Und schon strömen alle herbei und sind ganz aus dem Häuschen. (R 105)

Diese "dialogische" Situation zwischen zwei Frauen, die auf der Toilette einer Autobahn-Raststätte auf ihr per Inserat verabredetes Sex-Rendezvous mit dem "Tier im Mann" warten - während ihre Ehemänner heimlich den Kostümtausch zwischen Tier und Mann vornehmen -, ist geprägt von einer Aneinanderreihung konstativer Äußerungen über die Relation der Geschlechter. Eine Bezugnahme auf das sprechende 'Nebenan' findet nicht statt: Die Frauen sitzen laut Regieanweisung "*nebeneinander, in benachbarten Kabinen, auf dem Klo und haben die Türen offengelassen*" (R 104), eine sogenannte face-to-face Situation ist also nicht vorgesehen. Diese szenische Situation des Nebenan statt eines Gegenüber benennt präzise das, was eben nicht als Gespräch, sondern buchstäblich als Gesang zu bezeichnen wäre, in dem Sinne, daß die Signifikanten es sind, die das Fortlaufen des Textes ermöglichen. Die zitierten sprachlichen Sequenzen sind keine Interaktionen zweier Subjekte; vielmehr interagiert die Sprache mit sich selbst und generiert die nächsten Sequenzen. Der weibliche "Tunnel ohne Glanz entgegenkommender Scheinwerfer" erzeugt die Vorstellung einer Fortbewegung: "Können uns gleich mitnehmen...". Die "nach Wurstbelag klaffende Semmel" generiert eine Assoziation des weiblichen Geschlechts als Maschine, der Maschinen-Begriff generiert das Verb "betreiben". Der Mann als 'Betreiber' der Maschine Frau - am Ende der Sprechsituation der beiden Frauen steht dann auch die Definition von Sexualität unter patriarchalen Bedingungen, die eine Diskurs-Engführung von Körper-Bild-Geschlecht-Sport bietet:

CLAUDIA: Schau, mein Kostüm! Das straff gespannte Band zwischen meinen Schenkeln. Es sagt: Sex ist Sport! In der Plastikwerkstatt wird das Geheime geschmiedet, solange wir heiß sind.

ISOLDE: Ja. Die Bilder von der Frauen Geschlecht sind mehr Bilder vom Sport. Mein Sport ist, mich fortwährend von mir verabschieden zu müssen. [...] Bringen Sie die Saat zum Aufgehen, Herr Elch!

CLAUDIA: Sex ist Schauen und dann Ausführen.

ISOLDE: Sex ist Schauen und dann das Hunderl in sich ausführen. (R 108)

Auch hier produziert nicht ein souveränes Subjekt namens Claudia sprachliche Zeichen, die nach ihrer Überführung in Sinn überflüssig würden, und auf die das andere souveräne Subjekt namens Isolde eine ebenfalls in Sinn übersetzbare Zeichen-Replik geben könnte. Stattdessen erzeugt eine Sprache, die gleichsam zuviel Spiel hat, durch Überlagerung verschiedener semantischer Felder neue Sprache: Der Signifikant 'Ausführen' als Bezeichnung für den Vollzug des sexuellen Akts generiert den Signifikanten 'Ausführen' für den Vorgang, z.B. einem Haustier Ausgang zu gewähren. Daß dieses hemmungslose 'Tier in sich', von dem schon in der ersten Szene als beehrtem Objekt der weiblichen Figuren die Rede ist¹⁰⁷, sich dabei sprachlich als verniedlichtes 'Hunderl', also als zahmes Haustier entpuppt, ist eine der zahlreichen ironischen Spiele des Textes mit dem Stereotyp einer wilden, archaischen Sexualität, dem die beiden Frauen in der Wirklichkeit begegnen wollen. Diese Begegnung fällt verständlicherweise enttäuschend aus, nicht nur weil sich die beiden Tiermänner als ihre Ehemänner im Fell-Kostüm entpuppen, sondern vor allem weil einem Stereotyp nicht in der Wirklichkeit zu begegnen ist. Die Ideologie einer Sexualität als letztes Residuum einer unverfälschten menschlichen Natur ist es, die hier bloßgestellt wird:

CLAUDIA: Wenn ein Tier in einem Menschen einem Menschen in einem Menschen ähnlich sieht, dann ist man machtlos. [...] So weit laufen wir für ein Tier, und am Ende seid es immer nur ihr! (R 119 und 130)

Neben der Nutzung semantischer Differenzen bei gleichzeitiger phonetischer Identität eines Wortes¹⁰⁸ stehen der Sprachgenerierung dramatischer Figuren bei Jelinek eben dieselben sprachspielerischen Mittel der Phonemvertauschung, Verschiebung bzw. Wörtlichnehmen von Idiomen zur Verfügung, die auch von der Sprachinstanz der narrativen Texte ausgiebig genutzt werden.

BÄR: Großartig, wie sie sich als Körper aufführen!

ELCH: Großartig, wie sie ihren Körper ausführen!

¹⁰⁷ Claudia: "Wie soll ich das Tier in mir denn je kennenlernen, wenn ich schon vor fremden Tieren solche Angst habe?" (R 40)

¹⁰⁸ Ein anderes Beispiel bietet die Rede-Replik von Kurt: "Da läßt man jahrelang nur den Sport zu sich in den Körper hinein, damit er dort eine Ausscheidung gegen sich selbst gewinnt, und prompt wird man von den Ausscheidungen anderer belästigt." (R 41) Noch eine Variante des Spiels mit biologischem Körper- und Sportdiskurs liefert die Figur des Kellners, der als eine Art von Spielleiter fungiert: "Ihre Ausscheidungen sollen später, bei der Endausscheidung, von unseren Spielern aus dem Natursekt-Flascherln getrunken werden. Die Münder schnappen auf, die Menschen schnappen über." (R 46)

BÄR: Diese Länder, in die wir uns ausführen, können auf eine tote Vergangenheit zurückblicken. ... (Hervorh. S.K., R 45)

Doch die Verknüpfungen laufen nicht nur von einer sprechenden Figur zur anderen. Die oben zitierte Sequenz Isoldes läßt sich auch 'figurenimmanent' herleiten:

ISOLDE: Nie mehr werde ich genug Aussehen haben, um *ausgeführt* zu werden. [...]

ISOLDE: Einmal werde ich unversehens meinem Herrn gegenüberstehen, und der erkennt dann seinen *Hund* nicht. [...]

ISOLDE: Sex ist Schauen und *das Hunderl in sich ausführen*. (Hervorh. S.K., R 107f.)

Signifikanten erzeugen Signifikanten erzeugen Signifikanten. Insofern ist auch hier die Sprache, die geht, eine höchst flüssige und damit sich verflüssigende Angelegenheit. In "Sinn egal, Körper zwecklos" reflektiert Elfriede Jelinek dieses Verfahren:

Der Sinn läuft überhaupt durch den Schauspieler hindurch, der Schauspieler ist ein Filter, und durch ihn läuft Sand durch Sand, ein anderer Sand, durch den Sand, Wasser durch Wasser. (SK 10)

Die Apokalypse des neuzeitlichen Theaters, das sich durch die Idee der Intersubjektivität konstituierte bzw. daran beteiligt war, die Idee der Intersubjektivität durchzusetzen und "zwischenmenschliche Aussprache"¹⁰⁹ zum Paradigma machte, könnte sich mittels undichter Behältnisse auch folgendermaßen ankündigen, wenn es stimmt, daß man in der Apokalypse nicht mehr weiß, wer seine Stimme oder seinen Ton einem anderen leiht, wer was an wen richtet, und es eben auch keineswegs gesichert ist, daß 'der Mensch' die Zentrale dieser Leitungen ist. Statt Mensch und Mitmensch gibt es tonale Verstimmungen und Spaltprodukte:

Sie [die Frau S.K.] schaltet ein Fernsehgerät ohne Ton ein, auf dem man Massen bei einer Sportveranstaltung toben sieht. Die Texte, die folgen, werden von Männerstimmen irgendwie gesprochen, ist ja egal, während die auf der Bühne Anwesenden, vorerst, die Lippen synchron dazu bewegen oder auch nicht. Man kann es aber auch ganz anders machen. Das ist nur eine Möglichkeit unter vielen anderen, jede ist mir recht. (S 17)

Die Sendung von Bild und Ton getrennt, tobende Massen sind zu sehen, aber nicht zu hören, Männerstimmen sind zu hören, aber Männer nicht zu sehen; die auf der Bühne Anwesenden, wer das auch immer sei, Einzelne oder ebenfalls Massen, Frauen

¹⁰⁹ Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, S.15: "Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein. [...] Das sprachliche Medium dieser zwischenmenschlichen Welt aber war der Dialog. [...] Die Alleinherrschaft des Dialogs, das heißt der zwischenmenschlichen Aussprache im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezugs besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet."

oder Männer, bewegen ihre Sprechwerkzeuge nach Playback - vorerst. Und im folgenden? Zu aller überflüssigen Unordnung kann auch alles ganz anders gemacht werden; durchaus folgerichtig, wenn das Wissen über das Subjekt der Aussage sowie über den Bestimmungsort der Sendungen von Bild und Ton fehlt bzw. auch nicht notwendig ist. So wird das Theater selbst apokalyptisch, zumindest eine Gefährdung für die etablierte Ordnung der Botschaften und ihrer Boten. Denn, wie Derrida bezüglich der Schrift zu Bedenken gibt: "Von dem Augenblick an, wo man nicht mehr weiß, wer spricht oder wer schreibt, wird der Text apokalyptisch."¹¹⁰ Und die Gefährdung des Bestandes derer, die damit zufrieden sind, gerade so eben bestanden zu haben, ist es ja, die die Autor-Figur vom Ort des Theaters als Ort der soufflierten Rede par excellence verlangt.¹¹¹ Einer soufflierten Rede allerdings, der das Wissen um ihren Ursprung durch exzessive Vermischung der Stimmen abhanden gekommen ist, der kein primärer gottgleicher Sprecher zugeordnet werden kann und damit auch der Bestand der sekundären Sprecher, derjenigen, durch die gesprochen wird, äußerst instabil wird. Wenn der Diskurs eine Diskurs-Mischung ist, dann ist auch die Standfestigkeit dessen bedroht, der durch den Diskurs auf der Bühne (des Lebens) seinen Platz erhält. Die fehlende Standfestigkeit ist der Effekt einer Unordnung des Diskurses, der gegen die ordnenden Prozeduren der Kontrolle, Selektion, Organisation und Kanalisation¹¹² - alles Prozeduren, mit denen auch das Theater arbeitet -, anschreibt:

Also lade ich ihn, den Schauspieler, mit der Herausforderung meiner Sprache auf, mische die unbezahlten Forderungen von mindestens zweihundert anderen Autoren, die groß waren und wirklich gelebt haben, auch wenn sie uns heute unwirklich erscheinen, und mische alsdann auch noch meine eigenen Einkaufsposten, die sich sofort neben mir aufpflanzen und keinen mehr durchlassen, darunter; der Schauspieler erhält die Anforderung, welche jetzt auch die meine geworden ist, habe ich doch auch die Autorität von gespenstischen Hauswesen, Fremden, Geistern, die ich herbeizitiert habe, auf den Block, den Einkaufszettel dazugeschmiert und sie dem Schauspieler dann auf den Körper gedrückt. Na, die kriegt er nie mehr ab, jetzt kann er das Theater verlassen und später wieder reingehen, meinen Stempel

¹¹⁰ Jacques Derrida, Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. In: ders., Apokalypse, Graz/Wien 1985, S.9-90, hier S.71.

¹¹¹ Diese soufflierte Rede beschreibt Elfriede Jelinek folgendermaßen: "Moment, jetzt habe ich gerade eine Erfahrung am eigenen Leib gemacht, an der ich es noch besser beschreiben kann: Das meiste, das es gibt, ist naturgemäß das Fernsehen, [...] der Herr der Welten persönlich muß uns diesen Ort aufgesperrt haben, kein Mensch könnte ihn sich auch nur ausdenken, und dann der Engelssturz: Bild unlesbar, Ton unhörbar schlecht! Ich nichts wie hin, und ich muß die ganze Zeit über die Antenne in meiner Hand halten, damit ich überhaupt etwas sehe und höre. [...] Schön festhalten den Draht zum Schöpfer, durch den das alles hindurchfließt!" (SK 11)

¹¹² Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, a.a.O., S.11.

trägt er. Meine Forderungen kann er, wenn er sie benötigt, immer vom eigenen Körper ablesen, wohin ich sie ihm gestempelt habe. (SK 12)

Wenn eine 'undichte Dichtung' bzw. eine Sprache, die geht, die in Bewegung ist und damit so wenig Fixierungsarbeit wie möglich leistet, sich nicht auf den Körper eines darstellenden Lesers, sondern auf den Körper eines lesenden Darstellers stempelt, der "besetzt" werden will, also auf dem "Besetzungszettel" zum Stillstand kommen will, wird der Effekt einer 'dichten Dichtung' als Existenzbedingung für die Selbstbehauptung scheinautonomer Subjekte zu liefern, überhaupt erst ausstellbar. Insofern bekommen die Effekte der "lieben Zitate", die im Rahmen des ersten Kapitels schon behandelt wurden, eine andere Konturierung, wenn das Medium Theater ins Spiel kommt. Denn die Disparatheit der Textsegmente, die sich nicht zu einem geschlossenen, kohärenten Ganzen fügen, die nicht gänzlich verdaut werden können, macht die Figuren selbst disparat bzw. verhindert die stabile Erstellung einer Figur, die sich auf eine andere, ebenfalls stabile Figur beziehen könnte. Der Entzug des Intertextes durch überbordende Wucherung stellt die herkömmliche Technologie des Theaters als Technologie der Soufflage nicht in Frage, sondern fordert vielmehr die Ausstellung dieser Technik heraus: Theatrale Rede als "soufflierte Rede" par excellence. So lautet auch der Titel eines Textes von Jacques Derrida über das "Theater der Grausamkeit" von Antonin Artaud, einem der radikalsten Versuche, ein Theater jenseits von Repräsentation, also jenseits von Wiederholung zu denken, und der aus diesem Grund insbesondere Sprache als auf Wiederholbarkeit basierende Ordnung von der Szene und damit auch den Souffleur als heimlicher Bewacher der Szene zu verbannen trachtete:

Der Dialog - etwas Geschriebenes und Gesprochenes - gehört nicht eigentlich zur Bühne, er gehört ins Buch.¹¹³

Weil das Artaudsche Interesse dem Theater gilt als "dem einzigen Ort auf der Welt, wo eine Gebärde unwiederholbar ist",¹¹⁴ muß es der Diktatur des Wortes entrissen werden, soll sprachliche Artikulation zurück zu der virtuellen Grenze, wo das Wort noch nicht in seine fixierende Symbolisierungsfunktion eingetreten ist, die die Bewegung des Denkens stillstellt, wo es aber schon mehr ist als bedeutungsloses Geräusch:

Unter diesen Umständen ist es keine Übertreibung, wenn man sagt, daß das Wort im Hinblick auf eine geschlossene, abgeschlossene Terminologie nur dazu dient, den Stillstand des Denkens zu bewirken, es zingelt es ein und beschließt es; es ist kurzum ein Ende. [...]

¹¹³ Antonin Artaud, Die Iszenierung und die Metaphysik. In: ders., Das Theater und sein Double, Frankfurt a.M. 1969, S.35-50, hier S.39

¹¹⁴ Antonin Artaud, Schluß mit den Meisterwerken. In: ders., Das Theater und sein Double, S. 79-88, hier S. 86.

Es geht darum, die artikulierte Sprache durch eine von ihr abweichende Natursprache zu ersetzen, deren Ausdrucksmöglichkeiten der Wörtersprache ebenbürtig sein werden, deren Ursprung aber an einem noch verborgeneren und weiter zurückliegenden Punkt des Denkens erfaßt werden wird. Die Grammatik dieser neuen Sprache bleibt noch zu finden. An ihrer Spitze steht, ihr Material ist die Gebärde; sie ist, wenn man so will, ihr Alpha und Omega. Sie geht sehr viel mehr von der NOTWENDIGKEIT des Wortes als vom bereits gebildeten Wort aus. Da sie aber das Wort für eine Sackgasse befindet, kehrt sie auf spontane Weise zur Gebärde zurück. [...] Sie stellt auf poetische Weise jene Bahn wieder her, die zur Erschaffung der Sprache geführt hat.¹¹⁵

Der Angriff Artauds gilt also genau dieser Struktur einer ursprünglichen Enteignung durch die Worte, einer soufflierten Rede, die die Möglichkeitsbedingung für das ist, was Theater genannt wird. Er wollte die Umwälzung dieser Struktur, die die Szene der Figur des Souffleurs und den Körper den Anweisungen eines fremden Textes unterstellte. Aber gleichzeitig - und diese Umkehrung arbeitet Jacques Derrida in seinen Artaud-Lektüren heraus - ist diese soufflierte als theatrale Rede auch Möglichkeitsbedingung für das, was man als 'eigene', nicht-theatrale Rede bezeichnet:

Souffliert: wir verstehen darunter ebenfalls Inspiration durch eine andere Stimme, die einen älteren Text als den meines Körpers, als das Theater meiner Geste liest. [...] Die Freigiebigkeit der Inspiration, der positive Einbruch einer Rede, von der ich nicht weiß, woher sie kommt, von der ich, bin ich Antonin Artaud, weiß, daß ich nicht weiß, woher sie kommt und wer sie spricht: diese Fruchtbarkeit des *andern* Atems ist das Unvermögen: nicht die Abwesenheit, sondern die radikale Verantwortungslosigkeit der Rede, die Verantwortungslosigkeit als Vermögen und Ursprung der Rede.¹¹⁶

Die Soufflage garantiert also nicht nur die Struktur des herkömmlichen Theaters, indem sie die selbst nicht sicht- und hörbare Beaufsichtigung der Körper und Stimmen übernimmt; sie verkörpert gleichsam den irreduziblen Mangel, der jedes Sprechen überhaupt erst hervorbringt. Insofern ist die theatrale Rede als fremde, als apokalyptische, da man nicht weiß, woher sie kommt und wer sie spricht, das Modell für jede Rede und die Figur des Souffleurs die Meta-Figur dieser immer schon figürlichen, im Sinne von einer uneigentlichen Rede:

Vom Augenblick an, wo ich spreche, gehören die Wörter, die ich gefunden habe, mir nicht mehr, weil sie Wörter sind; sie werden in ursprünglicher Weise wiederholt (Artaud will ein Theater, in dem die Wiederholung unmöglich ist). [...] Vom Augenblick an, wo ich gehört

¹¹⁵ Antonin Artaud, Briefe über die Sprache. In: ders., Das Theater und sein Double, S.113-130, hier S.127 und S.118f.

¹¹⁶ Jacques Derrida, Die soufflierte Rede. In: ders., Die Schrift und die Differenz, S. 259-301, hier S.268f.

werde, wo ich mich selbst höre, wird das Ich, das sich hört und das mich hört, zum Ich, das spricht, und ergreift das Wort, ohne es jemals dem abzuschneiden, der in seinem Namen zu sprechen und gehört zu werden glaubt. Diese Differenz, die in den Namen desjenigen, der spricht, eindringt, ist nichts, sie ist das Verstohlene: die Struktur der augenblicklichen und originären Entwendung, ohne die keine Rede ihren Atem fände.¹¹⁷

Stellt sich die Frage, wie sich das Artaudsche "Theater der Grausamkeit" verhält zu einem Theater, das ich schon vorgeschlagen habe, "Theater der Gefährdung" zu nennen und dem es keineswegs um die Umwälzung der Szene zu tun ist, da dieses Theater ja gerade auf Wiederholbarkeit setzt. Die Differenz läßt sich vielleicht am aufschlußreichsten an den beiden Figuren des Souffleurs und des Regisseurs markieren. Während Artauds "Theater der Grausamkeit" den Regisseur als "Meister heiliger Zeremonien", gleichsam als Medium der Götter erfordert,¹¹⁸ ließe sich behaupten, daß Jelineks "Theater der Gefährdung" weniger auf Regie, denn auf eine gute Soufflage angewiesen ist bzw. den Regisseur zur Souffleuse, bekanntlich ein typischer Frauenberuf, macht. Und gut kann in diesem Fall nur heißen: Anders lesen. Nicht unter dem Text einen eigentlicheren entziffern, den man dann auf die Bühne stellen könnte, sondern den Text auf mögliche Figurationen hin lesen. Denn die Anforderung einer Rede, die ihre 'Eigenheit' durch das "Dazuschmieren" fremder Einkaufsposten erhält, stellt die Figur des Souffleurs selbst, bzw. der Souffleuse vor erhebliche Probleme: Wem soll sie was soufflieren? Welche der Wörter-Posten senden sich welcher Bühnengestalt? Und vor allem: Welche Gestaltgebung, welche Figuration ist überhaupt möglich, wenn der Text ein beschriebener Einkaufs-Block ist, der als beschmierter nicht gerade säuberlich geordnet den Theatermachern auf den Körper bzw. in die Hand gedrückt ist, um damit einkaufen zu gehen? Denn Gestalten einkaufen müssen sie selber; da gibt es keine Vorschrift, jeder aus dem Sortiment darf es sein - nur "Selbst"-Gestaltung ist ausdrücklich untersagt :

Techniklärm bitte los! Der Darsteller spürt, daß ich ihn notfalls an seinen Haaren aus dem Depot zerren werde, damit er bei mir einkaufen geht, und was tut er? Was tut er, um auf seinem Weg mit dem

¹¹⁷ Ebd., S.271.

¹¹⁸ "Diese poetische, aktive Weise, den Ausdruck auf der Bühne zu betrachten, führt uns zur Abwendung von der auf den Menschen bezogenen, gegenwärtigen, psychologischen Sinngebung des Theaters, um ihm jene religiöse, mystische Sinngebung wiederzufinden, für die unser Theater überhaupt kein Gespür mehr besitzt. [...] Dieses Theater verdrängt den Autor zugunsten dessen, was wir in unserem abendländischen Theaterjargon den Regisseur nennen würden; dieser aber wird zu einer Art von magischem Ordner, zu einem Meister heiliger Zeremonien. Und den Stoff, den er bearbeitet, die Themen, die er zum Leben erweckt, stammen nicht von ihm selbst, sondern von den Göttern. Sie stammen anscheinend von ursprünglichen Verbindungen der Natur ab, die ein zwiefacher Geist begünstigt hat. Was er bewegt, ist das In-Erscheinung-Getretene. Es ist eine Art von uranfänglicher Körperlichkeit, von der sich der Geist niemals losgesagt hat." (Antonin Artaud, Schluß mit den Meisterwerken, S.85)

Thespiawagerl durch die Regale wenigstens einmal wieder sich selbst begegnen zu dürfen, was ich ihm ausdrücklich verboten habe? Er darf meinetwegen jedem, auch mit seinem Hund Gleichmut, begegnen, nur nicht sich selber. [...] Bravo! Jetzt hat er es richtig gemacht. Jetzt hat ers geschnallt. Er ist jetzt ich, doch ohne darauf zu beharren und ohne auch darauf zu beharren, der zu sein, den er darstellen soll. Er soll überhaupt nicht beharrlich sein, sondern jeden Moment zu steuern. (SK 12)

Der Techniklärm, der erbeten wird, ist also im Vergleich zu einem Theater, das oben als Theater der Bescheidung bezeichnet wurde, keineswegs leise zu nennen. Zwei Punkte sind es, die in Bezug auf die Frage, wer spricht, herausgearbeitet werden können und die den 'Lärmpegel' gleichsam erhöhen: Einerseits ist ein Zuwachs an Arbeit zu verzeichnen, denn Figuration wird an den Ort des Theaters delegiert. Statt Verlebendigung bzw. Beseelung einer aus Schrift gemachten Skulptur ist die Technik der Skulpturen-Herstellung den Theater-machern selbst überschrieben. Insofern entläßt die übersandte Schrift, wenn sie keine Gestalt-Vorgabe bzw. keine Rolleneinteilung kennt, das Theater radikal aus seinem Status als Diener der Schrift; so radikal, daß das sogenannte Regietheater nicht unerhebliche Schwierigkeiten mit der ihr plötzlich zufallenden 'Herrschafts'-Position hat, die es doch selbst in der theatralen Moderne immer wieder gefordert hatte. Das Entscheidende ist also nicht, daß - wie Maja Sibylle Pflüger schreibt - "es nicht mehr entscheidend sei, ob die Rede an Figuren delegiert ist" bzw. daß das "szenische Moment von der Darstellungsweise auf die literarische Produktionsebene vorverlegt" sei.¹¹⁹ Entscheidend ist vielmehr, daß erst mit einer Schrift, die die Delegation der Rede nicht vorwegnimmt bzw. disparate Diskurse einer einzelnen Figur unterschiebt und damit die Frage 'Wer spricht?' überhaupt erst in ihrer Bedeutung für das Verstehen von Bedeutung hörbar macht, die Theatermacher als Figurenmacher in ihr Recht gesetzt sind. Denn delegiert und damit figuriert werden muß natürlich, es ist ein zwingender Effekt von Theater.

Andererseits sorgt eine Verwirrung der Diskurse, die durch Aufteilung der Text-Blöcke nicht gänzlich entwirrt werden kann, gleichzeitig für eine Destabilisierung der gerade erst Figurierten. Beharrlichkeit wird verhindert, wenn sich die Text-Segmente immer nur kurzfristig zu einer Einheit fügen lassen, die sich sofort wieder auflöst und neu zusammengesetzt werden muß. Und diese Tendenz zur Beharrlichkeit ist ein wesentliches Element des Theaters der Bescheidung. Für die Erfüllung der ideologischen Forderung, immer man selbst zu sein, hat paradoxerweise gerade der Raum des Theaters ein herausragendes Trainingsfeld abgegeben. Einmal das Schema der Figur konstruiert, muß jede Geste, jeder Ton, jeder Gesichtsausdruck zu diesem Schema 'passen'; Selektionsmaßnahmen, um die eine, ganzheitliche Figur zu

¹¹⁹ Pflüger, Vom Dialog zur Dialogizität, S.51f.

erschaffen, den sogenannten runden Charakter, der zwar in sich widersprüchlich sein darf, sogar sein muß, um Rundheit zu produzieren, aber eben keine Risse kennen darf. Gegen diese Diktatur der Ganzheit auf der Szene gehen Texte vor, die einer Rhetorik des Risses verpflichtet sind. Effekt für die Szene wäre ein permanentes Wechselspiel von Erscheinen und Verschwinden. Während die Aufgabe der Figuration zugeschrieben ist, wird der Auftrag zur Defiguration vorgeschrieben:

Er [der Darsteller S.K.] kann nicht so einfach ein anderer werden, aber er kann ein anderer sein! Allerdings wiederum nicht ganz der, den er darstellen soll, sondern einer, den er erschafft, den er aus dem Bergenden seines Körpers hervorzieht, nichts Halbes und auf keinen Fall, bitte!, schon gar nicht was Ganzes. Nicht sich hervorholen bitte und auch keinen anderen. Im Irgendwo hängenbleiben, [...] Bis er wieder zum Vorschein kommen darf, der auch eine Art Schein ist, aber gleichzeitig auch wirklich. Gefährlich. Für alle. Zur Entnahme bereit. Ungesichert, aber gesteuert. In meinen Schriftzügen festgelegt, bis er hervorkommt, mit diesen Zügen entgleist, in den Wald kracht, und als ein ganz anderer wieder zum Vorschein gebracht wird. (SK 12f.)

Gespenster-Theater, nicht mit der Opposition von Präsenz und Absenz zu erfassen, da es noch die Differenz von Fiktion und Wirklichkeit in Frage stellt, wenn die Darsteller "im Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist, uns etwas bestellen sollen." (SK 9)

5. Zirkeltraining: Wider den symbolischen Körper

*Ein Schleier, den man über ein Licht
geworfen hat, das man nicht mehr
wahrnehmen möchte. (Paul de Man)*

Die Faszination eines Schreibens für die Bühne aus der Perspektive des 'Autor-Schöpfers' ist die Möglichkeit, mittels unterjochter Interpreteten das zu leisten, was Autoren als Wunsch spätestens seit der Genieästhetik umtreibt: Schöpfer bzw. Erzeuger zu sein. Nun ist aber die Herrschaft über Signifikanten nicht Formung von Menschen - um noch einmal Friedrich Kittlers Lektüre der Prometheus-Hymne des deutschsprachigen Dichter-Gottes zu zitieren. Aber, entgegen aller Theater-Mythen der Verlebendigung, eine Herrschaft über Körper-Signifikanten, eine Gymnastik von Körperteilen, die als Kunst des Ausdrucks bezeichnet wird, ebenso wenig. Und diejenige, die sich der Austreibung aller Schöpfer-Bilder verschrieben hat - im übrigen einschließlich demjenigen von Mutterschaft, der im kulturellen Archiv der Bilder als weibliches Ersatz-Bild für Autorschaft fungiert -, hat nichts übrig für eine Funktionalisierung des Theaters als Geburtshelfer, als Hebamme. Kategorisch schreibt sie: "Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. [...] Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater."¹²⁰ Während das letzte Kapitel sich mit dem Entzug der Hegelschen Skulpturbilder als Konsequenz dieses exorzistischen Wunsches, dem Theater Leben zu entziehen, beschäftigte, seien zum Schluß einige Überlegungen zur Rhetorik des Schauspieler-Körpers hinzugefügt. Schon der erste Theatertext Jelineks schreibt nämlich gegen einen gewissen Körper an, will ihn zum Verschwinden bringen:

NORA: Auffordernd blicke ich zur Eingangstür und frage: Gehen wir heute nicht aus? In einer Minute bin ich angezogen.

WEYGANG: Nein, heute nicht. Heute muß ich mit meinem kleinen Mädchen einmal ernsthaft reden.

NORA: Ooooch, leicht beleidigt stampfe ich mit dem Fuß auf und drehe mich einmal um meine Längsachse, dich jedoch schelmisch von unten her anblickend, um zu zeigen, daß ich es nicht so ernst meine wie es aussieht.

WEYGANG: Nun, nun, meine Lerche muß nicht gleich die Flügel hängenlassen.

NORA: Ich schlage mit meiner kleinen Faust auf den Tisch, blicke aber zwischen meinen wilden Haarlocken mit einer Mischung aus leichter Ängstlichkeit und banger Frage und süßer Gewißheit, geliebt zu werden, zu dir empor. (N 30)

Indem der Text die potentielle Darstellungsarbeit der Schauspielerin als Sprechhandlung präsentiert, sabotiert er gleichsam das theatralische "Ringem um

¹²⁰ Elfriede Jelinek, Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater, S.153.

Ausdruck" (B 109). Indem er diese mühselige körperliche Ausdrucksarbeit versprachlicht, ironisiert er diese nicht nur, sondern verabschiedet diese gleichzeitig von der Szene: Zu Grabe getragen, da nicht nur mühsam, sondern auch sinnlos, aber eben nicht ohne Sinn zu machen: "Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt eine andere Person dabei aus seinem Mund hervor, die ein Schicksal hat, welches ausgebreitet wird."¹²¹ Die Burgtheaterschauspieler*in im Leichenwagen erläutert die Mühsal dieser Körper-Gymnastik für ein Publikum, das "einem ungeheuerlichen Auswringen der inneren Gewebe" beiwohnt, "als ob die Leidenschaft ein großer nasser Schwamm sei, der von der eisernen Faust des Regisseurs ausgedrückt wird":¹²²

Ich brauche von mir nicht loszukommen, denn ich bin vollständig mit dem Miteinander mit mir einverstanden. Das macht den erstklassigen Schauspieler aus, den letztklassigen aber auch, nur glaubt man es dem nicht! Aber der Weg dorthin! Entsetzliche Leiden! Ringen um Ausdruck! Entsetzlich ist gar kein Ausdruck! Überall aufschluchzende Zeuginnen von Mir! [...] Ich habe mich immer in mir ausgeruht, indem ich unermüdlich nachdachte: Wie dies oder jenes gestalten? Wie mache ich das? Wie stelle ich das dar? Was für Gestalten könnte ich sein? [...] Von der Gestalt zur Gestaltung? Oder umgekehrt? Und dabei immer ich selbst geblieben, doch niemals ich selbst gewesen. Danke, Dichter! (E 61)

Der erstklassige Schauspieler-Körper ist ein trainierter - nicht umsonst taucht die Assoziation mit der Semantik des Sports auf: der Körper eines Sportlers, manche erstklassig, manche kommen letztklassig ans Ziel, sie selbst zu bleiben, und doch niemals sie selbst gewesen zu sein. Damit aber die Körper, die auf der Jelinekschen Szenerie auftreten bzw. hervortreten dürfen, eben nicht aufschluchzende Zeuginnen von sich selbst bleiben, die eine Unterscheidbarkeit von Gestalt und Gestaltung hintertreiben, sondern "Zeugen der Anklage gegen Gott und Goethe" (SK 10) werden können, bedarf es einer anderen Arbeit, die Gestaltung und Gestalt, Darstellung und Dargestelltes bzw. Repräsentation und Repräsentiertes nicht zu einer dialektischen Einheit zusammenfügt, nicht zu einer Identität verdichtet. Eine falsche Einheit, die bekanntlich schon das Angriffsziel des sogenannten epischen Theaters Bertolt Brechts war. Diese Einheit, die auf einem als motiviert gedachten Bezug zwischen Darstellung und dargestellter Bedeutung, zwischen Bild und Substanz gründet, ist allerdings im Theater der Menschen-Bildner von solch durchschlagendem Erfolg, daß Bertolt Brechts "Herausforderung" kaum eine Chance hatte.¹²³ Der symbolische Stil als

¹²¹ Elfriede Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, S.157.

¹²² Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, S.20f.

¹²³ Ein ausführlicherer Vergleich zwischen den Theater-Konzepten Brechts und Jelineks unter rhetorischer Perspektive wäre eine lohnende Lektüre, die an dieser Stelle nur angerissen werden konnte.

Verschleierung eines wenn auch schmerzhaften Lichts, wie ihn Paul de Man für die Literatur des 19. Jahrhunderts nachgezeichnet hat, postuliert die Möglichkeit einer Identität bzw. Identifikation und hat auf der Szene vielleicht noch mehr Einfluß gewinnen können als auf dem Papier.¹²⁴ Welch referentielle Verirrung dieses symbolische Theater, in dem Sinne, daß dort Darstellung und Dargestelltes potentiell zusammenfallen können, zeitigen kann - dafür sei als besonders 'beeindruckendes' Beispiel die phänomenologischen Betrachtungen von Theatereffekten kein Geringerer als Georg Lukács zitiert. Um eine Abgrenzung zum Film vorzunehmen, schreibt er über die Grundbedingung aller Bühnenwirkungen:

[...] die Wirkung des tatsächlich daseienden Menschen. Denn nicht in den Worten und Gebärden der Schauspieler oder in den Geschehnissen liegt die Wurzel der Theatereffekte, sondern in der Macht, mit der ein Mensch, der lebendige Wille eines lebendigen Menschen, *unvermittelt und ohne hemmende Leitung* auf eine gerade so lebendige Menge ausströmt. Die Bühne ist *absolute Gegenwart*. (Hervorh. S.K.)¹²⁵

Sieht man einmal von der fragwürdigen Unterstellung ab, das Telos von Theater sei die Ausströmung des "lebendigen Willens eines lebendigen Menschen auf eine gerade so lebendige Menge", so ist es vor allem der Hinweis auf die vermeintliche Unvermitteltheit und absolute Gegenwart, der davon zeugt, daß hier die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen Zeichen und Bedeutung getilgt ist und damit letztlich der Signifikant als Signifikat verschwindet. Die Bühne als Ort "ohne hemmende Leitung" zu charakterisieren, also ohne Übertragung als Inbegriff des Medialen, die Szene als absolute Gegenwart vor jeder Verzeitlichung zu lesen, erzählt von dem Wunsch nach einer Aufhebung der Differentialität, der Distanzierung, die den Ort des Theaters doch zuallererst eröffnet. Nur ein Theater, das auf eine symbolische Körper-Kunst setzt, kann solche Mystifikationen hervorbringen. Und so ist zumindest eines sicher bei den Jelinekschen Lektüren eines Ortes, die sich auch schon einmal selbst der Falschheit bezichtigen: "Ich bin verflucht und zugenäht: auch das war jetzt wieder falsch!" (SK 10). Aber:

Das Allerschlimmste ist, wenn sie, was sie da werden sollen, mit dem in Übereinstimmung zu bringen suchen, was sie bereits sind. (SK 8)

¹²⁴ Paul de Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit, S.103f.

¹²⁵ Georg Lukács, Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos (1913) In: Kaes, A. (Hrsg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Tübingen/München 1978, S.112-117, hier S.112f. Erschreckend an dieser Bestimmung von Theater, die ganz unter dem Eindruck der neuen Übertragungsmöglichkeit 'Film' steht und einen nicht endenwollenden Diskurs über die vermeintliche 'Unmittelbarkeit' des Theaters in Gang setzte, ist vor allem die Tatsache, daß dieses Argument unter dem Stichwort "face-to-face-Kommunikation" heute noch bei Theaterwissenschaftlern als "unveränderlich gültig" gilt. Vgl. Erika Fischer-Lichte, Die Verklärung des Körpers. Theater im Medienzeitalter. In: Fischer-Lichte/Xander (Hrsg.), Welttheater - Nationaltheater - Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts, Tübingen/Basel 1993, S. 99-116, hier S.101

Denn Sprache - sei es die Sprache der Körper, sei es die Sprache der Wörter - ist auf der Szene immer nur als uneigentliche zu haben, da sie nicht auf das Innen oder auch Außen, die 'Eigenheit' des vermeintlichen Herstellers dieser Zeichenketten verweist, sondern immer schon parasitäres Zeichen ist, das der Vergegenwärtigung und Versinnbildlichung des nicht-präsenten Anderen dient. Die semiotische Ordnung von Theatralität basiert auf dieser wesentlichen Verschiebung, die ein anderes 'Verschwinden' voraussetzt, als dies ein Theater des symbolischen Körpers durch Ineinssetzung von abwesendem und anwesendem Körper zu vergessen sucht. Während nämlich das Bezeichnende der Körper des Schauspielers ist, ist die Bedeutung dieses Zeichens, sein Bezeichnetes, eben nicht die Historizität und/oder Subjektivität dieses spezifischen Körpers, stattdessen werden diese mittels eines Aktes der Austreibung zu Bildern für andere Körper-Texte. Die buchstäbliche Bedeutung des Schauspieler-Körpers muß getilgt werden, muß gleichsam 'verschwinden', damit ein leerer Raum entsteht für das, was er bezeichnen soll. Ob der Text, den der Zeichenträger 'Schauspieler' erzeugt, den Körper, die Sprache, die Gedanken und Gefühle einer oder mehrerer dramatischer Figuren bezeichnet oder - die Substitutionen potenzierend - im Durchgang durch die 'Persona' der dramatischen Figur die Gedanken des Autor-Schöpfers 'bedeutet' - theatralische Körper- und Wörter-Sprache ist per definitionem sekundär, eine Sprache der Tropen. Als Schauspieler zu sprechen heißt, mit anderen Worten bzw. mit den Worten des Anderen sprechen; heißt, andere Gesten bzw. mit den Gesten des Anderen zu artikulieren. Damit geht dem Vorgang der sogenannten 'Verkörperung' zwangsläufig eine mortifizierende Entkörperung voraus. Die Physis sowie die Psyche des Schauspielers müssen gleichsam zum leeren Blatt, zu einer Art Hohlraum werden, in den sich die verbale und nicht-verbale Sprache Anderer einschreiben kann. Ein semiotischer Blick auf Theatralität hat diesen Vorgang nachgezeichnet, ohne allerdings die Listen der Rhetorik zu berücksichtigen, die diese Operation der Löschung niemals gänzlich gelingen lassen. Erst so gerät in den Blick, welcher Körper auf der Jelinekschen Bühne erscheinen bzw. zwischen Verschwinden und Erscheinen oszillieren soll.

Meine These ist, daß es sich um den allegorischen Körper handelt, den Elfriede Jelinek auf der Bühne zur Schau stellen möchte. Denn der tropische Prozeß, der auf der Szene statthat, ist nicht weniger ambivalent als derjenige der Textualität. Zwar läßt die Tilgung der primären Bedeutung eine sekundäre, sinnbildliche Bedeutung entstehen, doch im gleichen Zuge artikuliert dieser immer wieder neu zu leistende und niemals endgültig zu fixierende Austausch selbstreflexiv auch die mangelnde Stabilität von Bedeutung, die Unmöglichkeit einer eindeutigen Sinn-Identifizierung. Somit ist die Differentialität, die Nicht-Identität selbst eines der Dinge, die der Tausch auf der Bühne bezeichnet. Dem Ort des Theaters ist also in doppeltem Sinne die Differenz zwischen Darsteller und Dargestelltem, die Disjunktion zwischen Bezeichnung und

bezeichneter Bedeutung und damit die spaltende Struktur der Repräsentation, die jeder Sinnproduktion zugrundeliegt, irreduzibel eingeschrieben. Auf der einen Seite ist es diese Ökonomie der notwendigen Spaltung bzw. des ursprünglichen Risses in der Produktion von Bedeutung, die das klassische theatrale Spiel in Gang setzt. Auf der anderen Seite - und dies wird in der stabilisierenden semiotischen Definition von Theater (A spielt B, während C zuschaut) zwanghaft übersehen bzw. als schlechte, ungelehrige Rezeption denunziert - markiert die Möglichkeit von Theatralität gerade auch die Unmöglichkeit stabiler Sinnproduktion und -rezeption, indem sie den Status des Körper-Zeichens 'Schauspieler' in der Schwebe hält, indem sie die Stabilität der vermeintlichen Identitäten A und B in Frage stellt, zwischen Darstellung und Dargestelltem nicht Identifikation, sondern Irritation stiftet. Somit ist die Gefahr des Mißlingens eines Übersetzungs-Prozesses konstitutiv für Theater und nicht nur ein Unfall, eine Katastrophe. In seiner Behandlung des Begriffs des "Unheimlichen" arbeitet Freud den Moment der Ambivalenz von Bedeutung heraus, der als Situation des Nicht-Entscheidbaren Verunsicherung hervorruft. Und die Rhetorik, mit der Theatralität arbeitet, ist insofern unheimlich im Sinne Freuds,¹²⁶ da der bezeichnende Körper eben nicht ausgelöscht wird, sondern in der Repräsentation präsent bleibt, wenn auch ohne seine primäre Bedeutung: Eben wie die Unheimlichkeit einer noch nicht begrabenen Leiche. Ohne Analogisierung formuliert: Der allegorische Körper des Schauspielers *ist* diese Leiche. Entleert, abwesend als Bezeichnetes, aber eben doch physisch anwesend, so daß die getilgte primäre Bedeutung niemals gänzlich verschwindet. Ein Theater der Gefährdung, wo die Trennung zwischen Wirklichkeit und Schein, zwischen Realität und Imagination destabilisiert ist. Und genau diesen Ort als "Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist" (SK 9), sucht Elfriede Jelinek zu evozieren, indem sie alles zu entziehen sucht, das ein Theater des Bestandes erlauben würde:

Jeder einzelne, der auf dem Theater auftritt, drängt sich vor, weil er den stillen Bestand all der Menschen gefährden möchte, die sich damit zufriedengeben, gerade so eben bestanden zu haben und es, darüber hinaus, nicht einmal zulassen wollen, daß einer vor sie hintritt und über sie herausgehoben wird. Die Radfahrer bleiben ja auch in ihrem Feld, auf das sie gesäet sind wie Knochen in den Boden, doch dann reißt einmal ein Spitzentrio aus und gewinnt Gold, Silber, Bronze. Sie haben sich vom Feld abgesetzt wie die Schauspieler vor uns. Sie irritieren uns mit ihrem angemaßten Geschick. Da ist dieser Raum, und Geschicke stellen Geschicke von ins Geschirr gespannten zweibeinigen Kreaturen dar. (SK 7)

¹²⁶ Vgl. Sigmund Freud, Das Unheimliche. In: ders., Psychologische Schriften. Studienausgabe Bd. IV, Frankfurt a.M. ³1970, S.241-274.

Denn es gibt auch zwei Arten der Anmaßung im Raum des Theaters. Einmal diejenige, die sich erlaubt, symbolischer Körper zu sein. Und andererseits die Anmaßung eines allegorischen Körpers, auszureißen, sich abzusetzen, etwas zum Vorschein zu bringen, ohne gänzlich zu verschwinden. Nicht A spielt B, während C zuschaut, sondern A, "indem er einfach so heraussteigt aus seinem Leben" (SK 7), setzt sich ab, während B irritiert zuschaut. Und da wir es mit einer Textarbeit zu tun haben, die eine Serie aus sich erstellt - wie es eine der Frauen-Figuren in "Ein Sportstück" ankündigt - läßt sich vielleicht behaupten:

Der Schauspieler als allegorischer Körper ist kein großer Meister, er taucht wieder auf, beschäftigt wie er ist mit dem Verschwinden - wie die Frau, wie die Schrift, wie Satan, wie das Theater.

VERZEICHNIS DER SIGLEN

Elfriede Jelinek

A	Die Ausgesperrten
B	Burgtheater
E	Erlkönigin
K	Die Klavierspielerin
KF	Krankheit oder Moderne Frauen
KT	Die Kinder der Toten
L	Lust
LH	Die Liebhaberinnen
M	Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft
N	Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften
R	Raststätte oder Sie machens alle
S	Ein Sportstück
SK	Sinn egal, Körper zwecklos
SS	Stecken, Stab und Stangl
T	Totenauberg
W	Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr

Weitere Autoren

D	Friedrich Schlegel, Über die Diotima
WK	Sigmund Freud, Die Weiblichkeit
Z	Virginia Woolf, Ein Zimmer für sich allein

LITERATURVERZEICHNIS

A) Elfriede Jelinek

Prosa

wir sind lockvögel, baby! (1970), Reinbek b. Hamburg 1988.

Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft (1972), Reinbek b. Hamburg 1972.

Die Liebhaberinnen (1975), Reinbek b. Hamburg 1975.

Die Ausgesperrten (1980), Reinbek b. Hamburg 1985.

Die Klavierspielerin (1983), Reinbek b. Hamburg 1986.

Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr (1985), Reinbek b. Hamburg 1993.

Lust (1989), Reinbek b. Hamburg 1992.

Die Kinder der Toten (1995), Reinbek b. Hamburg 1995.

Theatertexte

Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. In: Elfriede Jelinek, Theaterstücke, hg.v. Ute Nyssen, Köln 1987

Clara S. In: Elfriede Jelinek, Theaterstücke, hg.v. Ute Nyssen, Köln 1987

Burgtheater. Eine Posse mit Gesang. In: Elfriede Jelinek, hg.v. Ute Nyssen, Köln 1987.

Krankheit oder Moderne Frauen. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Regine Friedrich, Köln 1987.

Wolken. Heim. In: Neue Theaterstücke. Mit einem "Text zum Theater" von Elfriede Jelinek, Reinbek b. Hamburg 1997.

Totenauberg. Ein Stück, Reinbek b. Hamburg 1991.

Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie. In: Neue Theaterstücke. Mit einem "Text zum Theater" von Elfriede Jelinek, Reinbek b. Hamburg 1997.

Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit. In: Neue Theaterstücke. Mit einem "Text zum Theater" von Elfriede Jelinek, Reinbek b. Hamburg 1997, und in: Manuskripte 129 1995

Ein Sportstück, Reinbek b. Hamburg 1998.

er nicht als er (zu, mit Robert Walser). Ein Stück, Frankfurt a.M. 1998.

Erlkönigin. In: Theater heute 2 1999, S.57-61.

Essays und Interviews

Ich möchte seicht sein. In: Christa Gürtler (Hg.), Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt a.M. 1990, S.157-161.

Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. In: Anke Roeder (Hg.), Autorinnen: Herausforderungen an das Theater, Frankfurt a.M. 1989, S.141-160.

Sinn egal, Körper zwecklos. In: Neue Theaterstücke, Reinbek b. Hamburg 1997.

Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie). In: Barbara Alms (Hg.), Blauer Streusand, Frankfurt a.M. 1987, S.122-130.

Der Krieg mit anderen Mitteln. In: Christine Koschel/Inge v. Weidenbaum (Hgg.), Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, München/Zürich 1989, S.311-320.

Die weiße Frau und der Fluß. In: FR 28.3.1995.

Der Sinn des Obszönen. In: Claudia Gehrke (Hg.), Frauen und Pornographie. Konkursbuch, Tübingen 1988.

Die endlose Unschuldigkeit. Prosa - Hörspiel - Essay, München 1980.

Interview mit Josef-Hermann Sauter. In: Weimarer Beiträge 6 1981, S.99-128.

Es geht immer alles prekär aus – wie in Wirklichkeit. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Frankfurter Rundschau 14.3.1992

Interview mit Adolf-Ernst Meyer. In: Elfriede Jelinek/Jutta Heinrich/Adolf-Ernst Meyer, Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf, Hamburg 1995.

B)

Abraham, Karl: Versuche einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen. In: ders., Gesammelte Schriften in zwei Bänden, hg. und eingeleitet von Johannes Cremerius, Frankfurt a.M. 1982, Bd. II, S.32-83.

Abraham, Nicolas/Maria Torok (Hgg.), Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Mit einem Beitrag von Jacques Derrida, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1979.

Althoff, Gabriele: "Ich bin wirklicher als du". Zu Weiblichkeit und Kunst bei Sean Rhys und Georg Simmel. In: Caduff, Corina/Sigrid Weigel (Hgg.): Das Geschlecht der Künste. Köln/Weimar/Wien 1996, S.136-153.

Althoff, Gabriele: Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Stuttgart 1991.

Althusser, Louis: Freud und Lacan. In: Louis Althusser/Michel Tort: Freud und Lacan/Die Psychoanalyse im historischen Materialismus, Berlin 1976, S.5-42.

Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Philosophie, Berlin 1977.

Anz, Thomas: Über die Lust und Unlust am Text. Zu Elfriede Jelineks "Lust". In: Johannes Cremerius u.a. (Hgg.), Methoden in der Diskussion, Würzburg 1996 (= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 15), S.195-210.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg.v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Artaud, Antonin: Briefe über die Sprache. In: ders., Das Theater und sein Double, Frankfurt a.M. 1969, S.113-130.

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double, Frankfurt a.M. 1969.

Artaud, Antonin: Die Inszenierung und die Metaphysik. In: ders., Das Theater und sein Double, Frankfurt a.M. 1969, S.35-50.

Artaud, Antonin: Schluß mit den Meisterwerken. In: ders., Das Theater und sein Double, Frankfurt a.M. 1969, S.79-88.

Asmuth, Bernhard/M. Barrasch: Artikel 'Bild, Bildlichkeit'. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd.I, hg.v. Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp 10-30.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart 1980 (und 4. verb. und erg. Auflage, Stuttgart 1994)

Asmuth, Bernhard: Seit wann gilt die Metapher als Bild? Zur Geschichte der Begriffe 'Bild' und 'Bildlichkeit' und ihrer gattungspoetischen Verwendung. In: Gert Ueding (Hg.), Rhetorik zwischen den Wissenschaften, Tübingen 1991, S.299-309.

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Deutsche Bearbeitung von Eike v. Savigny, Stuttgart 1989.

Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: ders., Die Ästhetik des Wortes, hg. und eingeleitet von Rainer Gröbel, Frankfurt a.M. 1979, S.154-300

Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a.M. 1990.

Bahr, Andreas: Imagination und Körpererleben. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt a.M. 21995, S.680-702.

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit (1927), Luzern 1946.

Balme, Christopher (Hg.): Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform(1870-1920), Würzburg 1988.

Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen, Frankfurt a.M. 1981.

Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a.M. 1990, S.94-102.

Barthes, Roland: Die Lust am Text, Frankfurt a.M. 1974.

Barthes, Roland: Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France, Frankfurt a.M. 1980.

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964.
- Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes - anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1981.
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin 1978.
- Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978.
- Becker, Renate: *Inszenierungen des Weiblichen*, Bern/Frankfurt a.M. 1992.
- Benhabib, Seyla/Judith Butler/Drucilla Cornell/Nancy Fraser: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1993.
- Bennington, Geoffrey/Jacques Derrida: *Jacques Derrida. Ein Porträt*, Frankfurt a.M. 1994.
- Berger, Renate/Inge Stephan (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln/Wien 1987.
- Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993.
- Bischoff, Doerte: "Mit derselben Geste". Körpergedächtnis und Repräsentation - eine Freud-Lektüre. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte* 72 1998, S.132-156.
- Bloom, Harold: *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995.
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 31993.
- Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek b. Hamburg 1982.
- Brittmacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1994.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Darmstadt 1994.
- Bronfen, Elisabeth: *Weiblichkeit und Repräsentation - aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse*. In: Hodomud Bußman/Renate Hof (Hgg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S.408-445.
- Brüster, Birgit: *Das Finale der Agonie. Funktionen des "Metadramas" im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1993.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.
- Caduff, Corina/Sigrid Weigel (Hgg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln/Weimar/Wien 1996.

Caduff, Corina: "Ich gedeihe inmitten von Seuchen". Elfriede Jelinek - Theatertexte, Bern/Frankfurt a.M. 1991.

Caduff, Corina: Kreuzpunkt Körper. Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab. In: Corina Caduff/Sigird Weigel (Hgg.), Das Geschlecht der Künste, Köln/Weimar/Wien 1996, S.154-174.

Campe, Rüdiger: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderung für die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1997, S.208-225.

Canetti, Elias: Masse und Macht, Hamburg 1960.

Chase, Cynthia: Einem Namen ein Gesicht geben. In: Anselm Haverkamp (Hg.), Die paradoxe Metapher, Frankfurt a.M. 1998, S.414-436.

Claes, Oliver: Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg, Bielefeld 1994

Culler, Jonathan: Apostrophe. In: ders., The Pursuit of Signs, London 1981, S. 135-154.

Davidson, Donald: Was Metaphern bedeuten. In: Anselm Haverkamp (Hg.), Die paradoxe Metapher, Frankfurt a.M. 1998, S.49-75.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt a.M. 71995.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992.

Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt a.M. 1992.

Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus. Nachwort. In: Leopold von Sacher-Masoch, Venus im Pelz, Frankfurt a.M. 1980, S.163-281

Deleuze, Gilles: Woran erkennt man den Strukturalismus?, Berlin 1992.

Derrida, Jacques: Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege. In: Alfred Hirsch (Hg.), Übersetzung und Dekonstruktion, Frankfurt a.M. 1997, S.119-165.

Derrida, Jacques: Das Gesetz der Gattung. In: ders., Gestade, Wien 1994, S.245-284.

Derrida, Jacques: Der Entzug der Metapher. In: Volker Bohn (Hg.), Romantik. Literatur und Philosophie, Frankfurt a.M. 1987, S.317-355.

Derrida, Jacques: Die différance. In: ders.: Randgänge der Philosophie. Wien 1988, S.29-52.

Derrida, Jacques: Die soufflierte Rede. In: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a.M. 51992, S.259-301.

Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 51992, S. 422-442.

Derrida, Jacques: Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text. In: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S.205-258.

Derrida, Jacques: Dissemination, Wien 1995.

Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben I, München 1993.

Derrida, Jacques: Feuer und Asche, Berlin 1988.

Derrida, Jacques: Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok. Vorwort In: Nicolas Abraham/Maria Torok, Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1979, S.5-58.

Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Der "mystische Grund der Autorität", Frankfurt a.M. 1991.

Derrida, Jacques: Gestade, Wien 1994.

Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt a.M. 1992.

Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale, Frankfurt a.M. 1995.

Derrida, Jacques: Schibboleth. Für Paul Celan, Graz/Wien 1986.

Derrida, Jacques: Sending: On Representation. In: Social Research 49 1982, S.294-326.

Derrida, Jacques: Signatur, Ereignis, Kontext. In: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S.291-314.

Derrida, Jacques: Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Werner Hamacher (Hg.), Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt a.M./Berlin 1986, S.129-168.

Derrida, Jacques: Überleben/Bord-Journal. In: ders., Gestade, Wien 1994, S.119-217.

Derrida, Jacques: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. In: ders., Apokalypse, Graz/Wien 1985, S.9-90.

Derrida, Jacques: Wie nicht sprechen. Verneinungen, Wien 1989.

Diotima. Philosophinnengruppe aus Verona (Hgg.): Der Mensch ist zwei. Das Denken der Geschlechterdifferenz, Wien 1993.

Doane, Mary Anne: Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S.66-89.

Doll, Annette: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen, Stuttgart 1994.

Dormagen, Christel: Scheitern: sehr gut. Elfriede muß sich in Zukunft mehr zügeln. Einige Bemerkungen zur Feuilletonkritik. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Elfriede Jelinek, Text + Kritik 117 1993, S.86-94.

Ecker, Gisela: Zum Wi(e)derlesen: Intertextualität und das Programm einer anderen Literaturgeschichte. In: dies., Differenzen. Essays zu Weiblichkeit und Kultur, Dülmen 1994, S.77-98.

Eiblmayer, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

Erdle, Birgit R.: "Die Kunst ist eine schwarzes glitschiges Sekret". Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks. In: Mona Kapp/Gerd Labrousse (Hgg.), Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945, Amsterdam 1989, S.323-342.

Ferenczi, Sándor: Zur Begriffsbestimmung der Introjektion. In: ders., Schriften zur Psychoanalyse, 2 Bände, hg. und eingeleitet von Michael Balint, Frankfurt a.M. 1970, Bd. I, S.100-102.

Finney, Gail: The Politics of Violence on the Comic Stage. In: Susan L. Cocalis/Ferrel Rose (Hgg.), Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present, Tübingen/Basel 1996, S.239-251.

Finter, Helga: Das Kameraauge des postmodernen Theaters. In: Christian W. Thomsen (Hg.), Studien zur Ästhetik des Gegenwartsdramas, Heidelberg 1985, S.46-70.

Finter, Helga: Der subjektive Raum, 2 Bde. Bd.1: Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels. Sprachräume des Imaginären, Tübingen 1990.

Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen 'Die Liebhaberinnen' und 'Die Klavierspielerin', St. Ingbert 1991.

Fischer-Lichte, Erika: Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt/Main 1983, Tübingen 1985.

Fischer-Lichte, Erika: Die Verklärung des Körpers. Theater im Medienzeitalter. In: Erika Fischer-Lichte/Xander (Hgg.), Welttheater - Nationaltheater - Lokalthheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts, Tübingen/Basel 1993, S.99-116.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters ,3 Bde. Band 2: Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen - Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen 1989.

Fleißer, Marieluise: Avantgarde. In: dies., Gesammelte Werke Bd. III, hg.v. Günther Rühle, Frankfurt a.M. 1972, S.117-168.

Fleißer, Marieluise: Das dramatische Empfinden der Frau. In: dies., Gesammelte Werke Bd. IV, hg.v. Günther Rühle, Frankfurt a.M. 1989, S.408/409.

Fliedl, Konstanze: "Echt sind nur wir!" Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch/Günther Höfler (Hgg.), Dossier 2. Elfriede Jelinek, Graz/Wien 1991, S.57-77.

Floek, Wilfried (Hg.): Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich, Tübingen 1989.

Fohrmann, Jürgen: Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.), Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1988, S.244-257.

Foucault, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg.v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1993, S.34-46.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt a.M. 1992.

Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, Frankfurt a.M. 1988.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a.M. 1991.

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M. 1991.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt a.M. 1988, S.7-31.

Freud, Sigmund/Josef Breuer: Studien über Hysterie, Frankfurt a.M. 1991.

Freud, Sigmund/Karl Abraham: Briefe 1907-1926, hg. v. Hilda C. Abraham und Ernst L. Freud, Frankfurt a.M. 1980.

Freud, Sigmund: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben. In: ders., Zwei Kinderneurosen. Studienausgabe Bd. VIII, Frankfurt a.M. 1969, S.9-124.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: ders., Psychologische Schriften. Studienausgabe Bd. IV, Frankfurt a.M. 1970, S.241-274.

Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'. In: ders., Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe Bd. X, Frankfurt a.M. 1969, S.9-86.

Freud, Sigmund: Die Verneinung. In: ders., Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe Bd. III, Frankfurt a.M. 1975, S. 371-377.

Freud, Sigmund: Die Weiblichkeit. In: ders., Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe Bd. I, Frankfurt a.M. 1969, S.544-569.

Freud, Sigmund: Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds. In: ders., Sexualleben. Studienausgabe Bd. V, Frankfurt a.M. 1972, S.253-266.

Freud, Sigmund: Konstruktionen in der Analyse. In: ders., Schriften zur Behandlungstechnik, Studienausgabe Ergänzungsband, Frankfurt a.M. 1975, S.393-406.

Freud, Sigmund: Psychopathische Figuren auf der Bühne. In: ders., Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe Bd. X, Frankfurt a.M. 1969, S.161-168.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. In: ders., Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Studienausgabe Bd. IX. Frankfurt a.M. 1979, S. 287-444.

Freud, Sigmund: Über die weibliche Sexualität. In: ders., Sexualleben. Studienausgabe Bd. V, Frankfurt a.M. 1972, S.273-294.

Freud, Sigmund: Zur Psychotherapie der Hysterie. In: Sigmund Freud/Josef Breuer: Studien über Hysterie, Frankfurt a.M. 1991, S.271-322.

Fubini, Mario: Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen, Tübingen 1971.

Gallas, Helga: Sexualität und Begehren in Elfriede Jelineks Roman "Lust". In: Johannes Cremerius u.a. (Hgg.), Methoden in der Diskussion, Würzburg 1996 (= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 15), S.187-194.

- Gasché, Rodolphe: Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt "Darstellen"?, Frankfurt a.M. 1994, S.152-174.
- Geier, Manfred: Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität, München 1985.
- Geitner, Ursula (Hg.): Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in der Moderne, Bielefeld 1988.
- Genette, Gérard: Figures III, Paris 1972.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M. 1993.
- Genette, Gérard: Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M. 1989.
- Giesing, Michaela: Theater als verweigerter Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern. In: Renate Möhrmann (Hg.), Frauen. Literatur. Geschichte, Stuttgart 1985, S.240-259.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Prometheus. In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd.1, Gedichte und Epen I, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München 1981, S.44-46.
- Graf, Rudi: Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht, Tübingen 1992.
- Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, Berlin 1990.
- Greis, Jutta: Drama Liebe. Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Who is Afraid of Deconstruction?. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.), Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1988, S.95-113.
- Hamacher, Werner: Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz. In: ders., Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan, Frankfurt a.M. 1998, S. 195-234.
- Hamacher, Werner: Lectio. De Mans Imperativ. In: ders., Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan, Frankfurt a.M. 1998, S. 151-194.
- Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.): Was heißt "Darstellen"?, Frankfurt a.M. 1994.
- Hass, Ulrike: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Elfriede Jelinek, Text + Kritik 117 1993, S.21-30.
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" - eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Heidi Rosenbaum (Hg.), Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen, Frankfurt a.M. 1978, S. 161-191.
- Haverkamp, Anselm (Hg.): Die paradoxe Metapher, Frankfurt a.M. 1998.
- Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher, Darmstadt 1983 (= Wege der Forschung 389).

- Haverkamp, Anselm: Kryptische Subjektivität - Archäologie des Lyrisch-Individuellen. In: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hgg.), Individualität, München 1988 (= Poetik und Hermeneutik Bd. XII), S. 347-383.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik III. In: Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1970.
- Heidegger, Martin, Über den Humanismus, Frankfurt a.M. 1947.
- Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität, Heidelberg 1996.
- Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie, München 1973.
- Höbel, Wolfgang: Der Dealer zweier Herren. In: Der Spiegel 2 1999.
- Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne, Frankfurt a.M. 1988.
- Hoff, Dagmar von: Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Christa Gürtler (Hg.), Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt a.M. 1990, S.112-119.
- Höfler, Günther A.: Vergrößerungsspiegel und Objektiv: Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch/Günther A. Höfler (Hgg.), Dossier 2. Elfriede Jelinek, Graz/Wien 1991, S.155-172.
- Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, Tübingen 1993.
- Hombach, Dieter: Katastrophentheorie und Psychoanalyse. Zur Topologie des Entzugs. In: Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hgg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990, S.137-155.
- Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991.
- Hotting, Lisa: Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth, Tübingen/Basel 1994
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle (Saale) 1931. Sowie: 2., verb. und erw. Auflage. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, Tübingen 1960.
- Irigaray, Luce: Così fan tutti. In: dies., Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979, S.89-109.
- Irigaray, Luce: Die Mechanik des Flüssigen. In: dies., Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979, S.110-124.
- Irigaray, Luce: Ethik der sexuellen Differenz, Frankfurt a.M. 1991.
- Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, Frankfurt a.M. 1980.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M. 1991.

Issachoroff, Michael (Hg.): Performing Texts, Philadelphia 1986.

Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt a.M. ³1993, S.83-121.

Jameson, Fredric: Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns, Reinbek bei Hamburg 1988.

Janz, Marlies: Elfriede Jelinek, Stuttgart/Weimar 1995.

Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek. In: Christa Gürtler (Hg.), Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt a.M. 1990, S.81-97.

Jung, Martin: Elfriede Jelinek: Krankheit oder Moderne Frauen. In: Richard Weber (Hg.), Deutsches Drama der achtziger Jahre, Frankfurt a.M. 1992, S.250-262.

Jung, Werner: Schreiben als Versuchsanordnung. Elfriede Jelineks Prosa der 70er Jahre. In: Walter Delaber/Erhard Schütz (Hgg.), Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen, Darmstadt 1997, S.254-267.

Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Tübingen/München 1978.

Keck, Annette: Avantgarde der Lust. Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früher Prosa, München 1998.

Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800 - 1900. München ³1995.

Kittler, Friedrich: Das Subjekt als Beamter. In: Manfred Frank/Gérard Raulet/Willem von Reijen (Hgg.), Die Frage nach dem Subjekt, Frankfurt a.M. 1988, S.401-420.

Kittler, Friedrich: Fiktion und Simulation. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg.v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig ⁵1993, S.196-213.

Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter, Berlin 1986.

Kittler, Friedrich: Romantik - Psychoanalyse - Film: eine Doppelgängergeschichte. In: ders., Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig 1993, S.81-104.

Klapdor-Kops, Heike: Dramatikerinnen auf deutschen Bühnen. Notwendige Fortsetzung einer im Jahr 1933 unterbrochenen Reflexion. In: TheaterZeitschrift 9 1984, S.57-77.

Klier, Walter: Das Shakespeare-Komplott, Göttingen 1994.

Kofman, Sarah: Derrida lesen, Wien 1987.

Kofman, Sarah: Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik, München 1993.

Kofman, Sarah: Erstickte Worte, Wien 1988.

Kofman, Sarah: L'enigma de la femme: La femme dans les textes de Freud, Paris 1980.

Kohlenbach, Margarete: Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks "Wolken.Heim". In: Kurt Bartsch/Günther Höfler (Hgg.), Dossier 2. Elfriede Jelinek, Graz/Wien 1991, S.121-154.

Köhn, Lothar: Drama aus Zitaten. Text-Montage bei Heiner Müller, Volker Braun und Botho Strauß. In: Walter Hinck/Lothar Köhn/Walter Pape, Drama der Gegenwart. Themen und Aspekte, Schwerte 1988, S.27-49.

Kohse, Petra: Ein Singsang der Vergänglichkeit. In: taz 11.10.1995.

Kord, Susanne: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1992.

Kraft, Helga: Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater, Stuttgart/Weimar 1996.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, hg.v. Jens Ihwe, Frankfurt a.M. 1972, S.345-375.

Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a.M. 1978.

Kristeva, Julia: Kein weibliches Schreiben? Fragen an Julia Kristeva. In: Freibeuter 2 1979, S. 79-84.

Kristeva, Julia: Produktivität der Frau. Interview von Elaine Boucquey. In: Das Lächeln der Medusa, Alternative 108/109 1976, S.167-172.

Kristeva, Julia: Zu einer Semiologie der Paragramme. In: Helga Gallas (Hg.), Strukturalismus als interpretatives Verfahren, Darmstadt/Neuwied 1972, S.163-200.

Kyora, Sabine: Psychoanalyse und Prosa im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1992.

Lacan, Jacques: Das Seminar Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim/Berlin ⁴1996.

Lacan, Jacques: Das Seminar über E.A. Poes 'Der entwendete Brief'. In: ders., Schriften I, Frankfurt a.M. 1975, S.7-60.

Lacan, Jacques: Das Wesen der Tragödie. Ein Kommentar zur Antigone des Sophokles. In: ders., Das Seminar Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse, Weinheim/Berlin 1996, S.291-343.

Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus. In: ders., Schriften II, Weinheim/Berlin ³1991, S.119-132.

Lacan, Jacques: Die hysterische Frage (II): Was ist eine Frau?. In: ders., Das Seminar Buch III (1955-1956). Die Psychosen, Weinheim/Berlin 1997, S.205-216.

Lacan, Jacques: Die hysterische Frage. In: ders., Das Seminar Buch III (1955-1956). Die Psychosen, Weinheim/Berlin 1997, S.191-204.

Lacan, Jacques: Gott und das Genießen "der" Frau. In: ders., Das Seminar Buch XX (1972-1973). Encore, Weinheim/Berlin ²1991, S.71-84.

Lacan, Jacques: Von dem, was uns vorausging. In: ders., Schriften III, Weinheim/Berlin ²1986, S.7-14.

- Lacan, Jacques: Was ist ein Bild/Tableau? In: ders., Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim/Berlin 1987, S.112-126.
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a.M. 1990.
- Lachmann, Renate: Thesen zu einer weiblichen Ästhetik. In: Claudia Opitz (Hg.), Weiblichkeit oder Feminismus?, Weingarten 1984, S.181-194.
- Landes, Brigitte/Elfriede Jelinek (Hgg.), Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften, München 1998.
- Lang, Tilman: Diktat der Geister. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft (= DFG-Symposium 1995), Stuttgart/Weimar 1997, S. 94-122.
- Langemeyer, Peter: Theater als Verwirklichung des Drama. In: Horst Turk/Jean-Marie Valentin (Hgg.), Konvention und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik 17.-20. Jahrhundert (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd.30), Bern/Berlin/Frankfurt a.M. 1992, S.117-132.
- Langhammer, Katharina: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. Elfriede Jelinek. In: Döring, Jörg/Christian Jäger/Thomas Wegmann (Hgg.), Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert, Opladen 1996, S.187-203.
- Laplanche, Jean/J.B. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1998.
- Lauretis, Teresa de: Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington 1984.
- Lauretis, Teresa de: Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, Bloomington 1987.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Stuttgart 1990.
- Lazarowicz, Klaus/Christopher Balme (Hgg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991.
- Lehmann, Hans-Thies: Müller/Hamlet/Grüber/Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung. In: Christian W. Thomsen (Hg.), Studien zur Ästhetik des Gegenwartsdramas, Heidelberg 1985, S.33-45.
- Lehmann, Hans-Thies: Theater als szenische Darbietungsform. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hgg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek bei Hamburg 1992, S.347-359.
- Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart 1991.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. In: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg.v. Wilfried Barner. 1743-1750, Frankfurt a.M. 1989, S.723-733.
- Lindhoff, Lena: Dekonstruktive Hysterie oder die Entrückung der 'Frau' in die Texte der Männer. In: Christa Bürger (Hg.), Literatur und Leben. Stationen weiblichen Schreibens im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1996, S.164-196.

Lobsien, Eckhard: Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik Bd.3, Frankfurt a.M. 1990, S.89-114.

Lobsien, Eckhard: Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache, München 1995

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1995.

Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1992.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M. 1996.

Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos (1913). In: Anton Kaes (Hg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Tübingen/München 1978, S.112-117.

Lyotard, Jean-Francois: Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982.

Man, Paul de: Allegories of Reading, Yale University Press 1979.

Man, Paul de: Autobiographie als Maskenspiel. In: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg.v. Christoph Menke, Frankfurt a.M. 1993, S.131-146.

Man, Paul de: Der Widerstand gegen die Theorie. In: Volker Bohn (Hg.), Romantik. Literatur und Philosophie, Frankfurt a.M. 1987, S.80-106.

Man, Paul de: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt a.M. 1993, S. 83-130.

Man, Paul de: Hypogramm und Inschrift. In: Anselm Haverkamp (Hg.), Die paradoxe Metapher, Frankfurt a.M. 1998, S.375-413.

Man, Paul de: Metapher. In: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, hg.v. Christoph Menke, Frankfurt a.M. 1993, S. 231-262.

Man, Paul de: Rhetorik der Persuasion (Nietzsche). In: ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M. 1988, S.164-178.

Man, Paul de: Self (Pygmalion): ders., Allegories of Reading, Yale University Press 1979.

Man, Paul de: Semiologie und Rhetorik. In: ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M. 1988, S.31-51.

Man, Paul de: Shelleys Entstellung. In: ders., Ideologie des Ästhetischen, hg.v. Christoph Menke, Frankfurt a.M. 1993, S.147-182.

Martyn, David: Dekonstruktion. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hgg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek b. Hamburg 1992, S.664-677.

Mary Ann Doane, Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S.66-89.

Mayer, Mathias/Gerhard Neumann (Hgg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos, Freiburg i.Br. 1997

Menke, Bettine: Prosopopoiia. Die Stimme des Textes - die Figur des 'sprechenden Gesichts'. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft (=DFG-Symposion 1995), Stuttgart/Weimar 1997, S.226-251.

Menke, Bettine: Verstellt - der Ort der 'Frau' - Ein Nachwort. In: Barbara Vinken (Hg.), Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt a.M. 1992, S.436-476.

Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt a.M. 1987.

Meuthen, Erich: Selbstüberredung. Rhetorik und Roman im 18. Jahrhundert, Freiburg i.Br. 1994.

Meyer, Eva: Das Gesetz des Gespensts. In: dies., Tischgesellschaft, Basel/Frankfurt a.M. 1995, S.97-142.

Meyer, Eva: Den Vampir schreiben. In: dies., Die Autobiographie der Schrift, Basel/Frankfurt a.M. 1989, S.97-110.

Meyer, Petra Maria: Die Stimme und ihre Schrift, Wien 1993.

Meyer, Petra Maria: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker, Düsseldorf/Bonn 1997.

Meyer, Reinhart: Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. In: Rolf Grimminger (Hg.), Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd.3, München/Wien 1980, S.186-216.

Miller, J. Hillis: Pygmalion's Prosopopoeia. In: ders., Versions of Pygmalion, Cambridge/London 1990, S. 1-12.

Mitchell, W.J.T.: Representation. In: Frank Lentricchia/Thomas McLaughlin (Hgg.), Critical Terms for Literary Study, Chicago 1990, S.75-89.

Mitchell, W.J.T.: Was ist ein Bild?. In: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik Bd.3, Frankfurt a.M. 1990, S.17-68.

Mülder-Bach, Inka: Im Zeichen Pygmalions, München 1998.

Nagel, Ivan: Lügnerin und Wahr-Sagerin. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises an Elfriede Jelinek. In: Theater heute 11 1998, S.60-63.

Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung, dt. hg. v. Alfons Geissler und Anton Vögtle, Freiburg 1985.

Ortheil, Hanns-Josef: Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur. In: Paul Michael Lützeler (Hg.), Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt a.M. 1991, S.36-51.

Ovid: Metamorphosen. Aus dem Lateinischen von Erich Rösch, München 1997.

Pfister, Manfred: Das Drama, München ⁵1988.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hgg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S.1-30

Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, Tübingen/Basel 1996.

Pollock, Griselda: Vision and Difference, London 1988.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997.

Pütz, Susanne: Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur, Bielefeld 1992.

Radisch, Iris: Maxima Moralia. Elfriede Jelinek und ihr österreichisches Gesamtkunstwerk "Die Kinder der Toten". In: Die Zeit 15.9.1995.

Raschèr, Andrea: Für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Eine rechtsvergleichende Studie mit spezieller Berücksichtigung der Theatersemiotik und der Folgen für die Bühnenpraxis, Baden-Baden 1989.

Riedinger, Rosa: Eigentor. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Elfriede Jelinek. Text+Kritik 117 1993, S.31-37.

Rinsum, Annemarie und Wolfgang von: Lexikon literarischer Gestalten. Deutschsprachige Literatur, Stuttgart 1988. Fremdsprachige Literatur, Stuttgart 1990.

Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: Liliane Weisberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S.34-47.

Roeder, Anke (Hg.): Autorinnen: Herausforderungen an das Theater, Frankfurt a.M. 1989.

Rose, Jacqueline/Juliet Mitchell (Hgg.): Feminine Sexuality and the 'école freudienne', New York 1985.

Rose, Jacqueline: Weibliche Sexualität: Jacques Lacan und die école freudienne. In: dies., Sexualität im Feld der Anschauung, Wien 1996, S.55-86.

Rühle, Günther (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer, Frankfurt a.M. 1973.

Sander, Margarete: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel "Totenauberg", Würzburg 1996.

Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare-Handbuch, Stuttgart 1972.

Schabert, Ina/Barbara Schaff (Hgg.): Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800, Berlin 1994.

Scharang, Michael: Lebenslexier auf dem Misthaufen. In: Literatur konkret 14 1989/1990.

Scherner, M.: Artikel "Person". In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Hg.v. Joachim Ritter† und Karlfried Gründer. Basel/Darmstadt 1989, Sp. 269-338.

Schestag, Uda: Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks, Bielefeld 1997.

Schlegel, Friedrich: Literary Notebooks, hg. v. H. Eichner, London 1957.

Schlegel, Friedrich: Theorie der Weiblichkeit, hg.v. Winfried Menninghaus, Frankfurt a.M. 1983.

Schlegel, Friedrich: Über die Diotima. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg.v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erster Band. Erste Abteilung: Studien des klassischen Altertums, eingeleitet und hg.v. Ernst Behler, Paderborn/München/Wien/Zürich 1979, S.70-115.

Schlesier, Renate: Konstruktion der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie, Frankfurt a.M. 1989.

Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks "Lust", Tübingen 1994.

Schmeling, Manfred: Die Entgrenzung des 'sprachlichen Kunstwerks'. Alternatives Erzählen im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik A 26 1989, S.129-152.

Schneider, Manfred: Hysterie als Gesamtkunstwerk. Aufstieg und Fall einer Semiotik der Weiblichkeit. In: Merkur 39 1985, S.879-895.

Schor, Naomi: Dieser Essentialismus, der keiner ist - Irigaray begreifen. In: Barbara Vinken (Hg.), Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt a.M. 1992, S.219-246.

Schramm, Helmar: Theatralität und Öffentlichkeit. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius (Hgg.), Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, Berlin 1990, S.202-242.

Schuller, Marianne: Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Adressieren, Frankfurt a.M. 1990.

Schüttpelz, Erhart: Objekt- und Metasprache. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.), Literaturwissenschaft, München 1995, S.179-216.

Schwab, Gabriele: Samuel Becketts Endspiel mit der Subjektivität. Entwurf einer Psychoästhetik des modernen Theaters, Stuttgart 1981.

Simmel, Georg: Weibliche Kultur. In: ders., Gesamtausgabe Bd. 14, hg.v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstadt: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur, Frankfurt a.M. 1996, S.417-459.

Sontag, Susan: Krankheit als Metapher, München/Wien 1978.

Späth, Sibylle: Im Anfang war das Medium... Medien und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosatexten. In: Kurt Bartsch/Günther A. Höfler (Hgg.), Dossier 2. Elfriede Jelinek, Graz/Wien 1991, S.95-120.

Spivak, Gayatri Ch.: Verschiebung und der Diskurs der Frau. In: Barbara Vinken (Hg.), Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt a.M. 1992, S.183-218.

Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, Zürich ⁶1963.

Stanitzek, Georg: Kommunikation (communicatio&Apostrophe einbegriffen). In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hgg.), Literaturwissenschaft, München 1995, S.13-30.

- Stanitzek, Georg: Kuckuck. In: Gelegenheit. Diebe. 3 x Deutsche Motive/Dirk Baecker; Rembert Hüser, Georg Stanitzek, Bielefeld 1991, S.11-80.
- Stephan, Ulrike: Text und Szene. Probleme und Methoden aufführungsbezogener Dramenanalyse, München 1982.
- Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Wolf Schmid/W.-D. Stempel (Hgg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wien 1983, S.7-26.
- Storch, Wolfgang/Burghard Damerau (Hgg.): Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis René Char, Leipzig 1995.
- Stritzke, Barbara: Marieluise Fleißer, Frankfurt a.M./Bern 1982.
- Stückrath, Jörn: Figur und Handlung. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hgg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek bei Hamburg 1992, S.40-54.
- Susman, Margarete: Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt. In: dies., Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe, hg. v. Ingeborg Nordmann Frankfurt a.M. 1992, S.143-167.
- Szondi, Peter: Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß. In: Euphorion 64 1970, S.181-199.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas 1880-1950, Frankfurt a.M. 1963.
- Thomsen, Christian W.: Theater. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hgg.), Grundkurs Literaturwissenschaft, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1981, S.214-236.
- Tynjanov, Jurij: Über die literarische Evolution. In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und der Theorie der Prosa, hg. und eingeleitet von Jurij Striedter, München 1969, S.434-461.
- Vogel, Juliane: Schöne Jugend. In: Herbert J. Wimmer (Hg.), Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte, Wien 1996, S. 542-560.
- Vogel, Juliane: Wasser, hinunter, wohin. Elfriede Jelineks "Die Kinder der Toten" - ein Flüssigtext. In: Literaturmagazin 39 1997, S.172-180.
- Vogl, Joseph (Hg.): Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, Frankfurt a.M. 1994.
- Vogl, Joseph: Geschichte, Wissen, Ökonomie. In: Gerhard Neumann (Hg.), Post-strukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft (=DGF-Symposion 1995), Stuttgart/Weimar 1997, S. 462-480.
- Weber, Elisabeth: Denkmäler, Krypten. Zur deutsch-jüdischen Geschichte nach 1918. In: Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren, hg.v. Elisabeth Weber und Georg Christoph Tholen, Wien 1997, S.140-157.
- Weber, Richard (Hg.): Deutsches Drama der 80er Jahre, Frankfurt a.M. 1992.
- Weber, Samuel M.: Der Einschnitt. Zur Aktualität Volosinovs. In: Valentin N. Volosinov, Marxismus und Sprachphilosophie, Frankfurt a.M. 1975, S.9-45.
- Weber, Samuel M.: Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-Stellung der Psychoanalyse, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1978.

Weigel, Sigrid: 'Das Weibliche als Metapher des Metonymischen' - Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise. In: dies., Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen, Reinbek b. Hamburg 1989, S.196-213.

Weigel, Sigrid: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hgg.), Die verborgene Frau, Argument-Sonderband 96, Berlin 1985, S.81-137.

Weigel, Sigrid: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, Reinbek b. Hamburg 1990.

Weimar, Klaus: Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang, Paderborn/München/Wien/Zürich 1982.

Weinzierl, Ulrich: Blutalmenrausch. In: FAZ 19.10.1995.

Wille, Sabine: "Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung". Eine Analyse des 'bösen Blicks' in Elfriede Jelineks "Die Klavierspielerin". In: Modern Austrian Literature 26 1993, S.115-144.

Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989.

Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. In: Wolfgang Harms (Hg.), Text und Bild, Bild und Text, Stuttgart 1990 (= DFG-Symposion 1988), S.414-429.

Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt a.M. 1981.

Wurst, Karin A. (Hg.): Frauen und Drama im 18. Jahrhundert 1770-1800, Köln/Wien 1991.

Young, Iris Marion: Geschlecht als serielle Kollektivität: Frauen als soziales Kollektiv. In: Geschlechterverhältnisse und Politik, hg.v. Institut für Sozialforschung Frankfurt, Redaktion Katharina Pühl, Frankfurt a.M. 1994, S.221-261.

Zapf, Hubert: Das Drama in der abstrakten Gesellschaft, Tübingen 1988.

Zizek, Slavoj: Genieße Deine Nation wie Dich selbst! Der Andere und das Böse - Vom Begehren des ethnischen "Dings". In: Joseph Vogl (Hg.), Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, Frankfurt a.M. 1994, S.133-164.

Zizek, Slavoj: Ideologie zwischen Fiktion und Phantasma. In: ders., Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche, Wien 1996, S.167-190.